

*NO EXISTEN LOS POETAS, EXISTEN
LOS HABLADOS POR LA POESÍA.*
NOTAS SOBRE LA FUNCIÓN POÉTICA DEL
LENGUAJE EN PLATÓN, HEIDEGGAR Y
ZELARAYÁN

Lucas Soares
Universidad de Buenos Aires

Los poetas de ninguna manera tienen que ocuparse de sus relaciones humanas, antes bien deben hundirse en el último subsuelo. La sociedad además se encarga de ponerlos allí, donde el amor a las cosas los mantiene; son los embajadores del mundo mudo. Como tales, balbucean, murmuran, se hunden en la noche del lógos –hasta que finalmente se encuentran en el nivel de las raíces, donde se confunden las cosas y las formulaciones.

Francis Ponge¹

El objetivo de la poesía es recordarnos
lo difícil que es ser sólo una persona,
porque tenemos la casa abierta, no hay llaves en las puertas,
e invitados invisibles entran y salen a sus anchas

Czeslaw Milosz²

I. A diferencia de otros diálogos de Platón, el *Fedro* no se deja encuadrar bajo una temática en particular, sino que por sus páginas vemos discurrir los tópicos claves de la filosofía platónica de madurez: el *éros*, la belleza, la naturaleza y destino del alma, la técnica retórica y

¹ Ponge, F., “El mundo mudo es nuestra única patria”, en *Métodos. La práctica de la literatura, El vaso de agua y otros poemas-ensayo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, 203.

² Milosz, C., “*Ars poetica?*” (citado por Heaney, S.), *De la emoción a las palabras*, Barcelona, Anagrama, 1996, 258-260.

HPR/54

la tensión entre oralidad y escritura.³ Como bien señala Heidegger, “cada uno de estos nombres podría servir de subtítulo con tanto o tan poco derecho como los otros”.⁴ La primera parte del diálogo, constituida por tres discursos (el de Lisias, y los dos de Sócrates), aborda el problema del *éros* y el de la naturaleza y destino del alma. La segunda se ocupa del status de la técnica retórica y de sus diferencias con la dialéctica filosófica. Aquí sólo quiero detenerme en la concepción sobre la poesía que se desprende del segundo discurso de Sócrates en honor al dios *Éros*, pues en éste Platón introduce una clara demarcación entre dos órdenes de locura (humana y divina), distinción pasada por alto en los dos discursos precedentes en tanto asimilaban locura (*manía*) a enfermedad (*nósos*): “Si fuera una verdad simple el que la locura es un mal, se diría eso con razón. Pero el caso es que los bienes mayores se nos originan por locura, otorgada ciertamente por don divino”.⁵ No se trata ya de pensar vulgarmente al maniático como un enfermo o perturbado, sino como alguien que se halla poseído por la divinidad (*theïon*).⁶ Recién en el último tramo del *Fedro* dedicado a la discusión sobre la técnica retórica, y al volver sobre el núcleo de su segundo discurso, Sócrates termina por tipificar más claramente la *manía* en dos especies: una producida por enfermedades humanas, y la otra por un cambio de los valores habituales provocado por la divinidad.⁷ El estado de locura entendido en sentido divino nunca

³ Sobre el debatido problema de la unidad temática del *Fedro*, cf., entre otros intérpretes, Brisson, L., *Platon. Phèdre*, Paris, GF-Flammarion, 1989, 13-19.

⁴ Heidegger, M., “La voluntad de poder como arte”, en *Nietzsche*, Barcelona, Destino, 2000, tomo I, 182.

⁵ Platón, *Fedro* 244a5-8.

⁶ *Fedro* 249c8-d3. Para la cuestión de la *manía* en Platón y sus antecedentes, cf. Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980, 195-219; Padel, R., *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*, Buenos Aires, Manantial, 1997, 105-113; y Nussbaum, M. C., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995, 270, 273-274, quien señala que el *Fedro*, a diferencia de los planteos previos de *Fedón*, *Banquete* y *República*, implica una rehabilitación del lugar y función de la *manía*.

⁷ *Fedro* 265a9-11.

implica oprobio ni deshonra, sino por el contrario la posibilidad de producir bajo su influencia obras bellas que jamás hubieran podido surgir en estado de cordura humana: “tanto mayor es en belleza, según el testimonio de los antiguos, la locura con respecto a la cordura; pues una nos la envía la divinidad y la otra procede de los hombres”.⁸ Esta segunda especie de *manía* se presenta en *Fedro* bajo cuatro formas de posesión divina, asignadas respectivamente a cuatro dioses: la inspiración profética (mántica) a Apolo, la teléstica (mística o ritual) a Dioniso, la poética a las Musas y la *manía* erótica a Afrodita y a *Éros*.⁹ Es justamente esta rehabilitación de la locura desde una óptica divina la que le permitirá a Platón reevaluar, en contraste con el planteo de *República*, la poesía tradicional en términos positivos.

Me interesa sobre todo esta tercera manifestación de *manía* poética proveniente de las Musas, pues a partir de la distinción entre los estados de *manía* divina y de cordura humana, Platón desprende una valoración entre dos clases de poetas: los eminentes o perfectos, inspirados por la *manía* poética, y los imperfectos, bajo el estado de cordura humana: “Pues aquel que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por arte (téchne) habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, estando cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos”.¹⁰ El discurso poético que en algunos diálogos tempranos y de transición como *Apología*, *Ion* y *Menón* se explicaba a partir del tópico de la inspiración poética por donación divina (*theía dōsis*), se vincula ahora en *Fedro* con ese tercer estado de inspiración procedente de las Musas, *manía* poética de cuya posesión se desprende un tipo de poeta *eminente* que produce obras bellas e inmortales. Por el contrario, cuando el poeta se halla en estado de cordura humana, sólo engendra poemas mediocres y perecederos. Platón retoma así una idea ya formulada en el *Ion* acerca de la imperfección de toda obra poética producida en estado de cordura,

⁸ *Fedro* 244d3-5. Sobre la locura como fuente o matriz de la sabiduría, cf. Colli, G., *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 1977, 11-17.

⁹ *Fedro* 265b2-5.

¹⁰ *Fedro* 245a5-8.

HPR/56

es decir, sólo basada en los recursos técnicos que ofrece la disciplina. Allí hacía una de las apreciaciones positivas más elocuentes acerca de las obras de los poetas tradicionales: “Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado y sin razón, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar”.¹¹ Platón ya revelaba en el *Ion* su desconfianza hacia poeta cuerdo que pretende traspasar las puertas de la gran poesía mediante las reglas del oficio y no por don divino (*theia dósis*). Bajo esta óptica, suscribiría punto por punto lo que Freud dirá mucho más tarde sobre la diferencia entre el poeta inspirado y el técnico: “Los profanos sentimos desde siempre vivísima curiosidad por saber de dónde el poeta, personalidad singularísima, extrae sus temas y cómo logra conmovernos con ellos tan intensamente y despertar en nosotros emociones de las que ni siquiera nos juzgábamos acaso capaces. Tal curiosidad se exagera aún ante el hecho de que el poeta mismo, cuando le interrogamos, no sepa respondernos, o sólo muy insatisfactoriamente, sin que tampoco le preocupe nuestra convicción de que el máximo conocimiento de las condiciones de la elección del tema poético y de la esencia del arte poético no habría de contribuir en lo más mínimo a hacernos poetas”.¹²

El *Fedro* es el diálogo en el que Platón, siguiendo un camino abierto en el *Ion*, *Menón* y *Banquete*, termina por fundir las nociones de *manía* divina, poesía, belleza e inmortalidad. Donde más claramente sistematiza su posición acerca de la esencia de la poesía en función de tal serie conceptual, ya que sólo a partir del estado de posesión divina el alma del poeta puede llegar a producir (*poiesis*) obras bellas e inmortales. Platón intenta así trascender en *Fedro* el punto de vista negativo y condenatorio de *República*, que ataba estrechamente la poesía tradicional a la cordura y a un criterio puramente racional y utilitario en términos ético-políticos. Porque al fin y al cabo el que recibe en *Fedro* todos los honores y fama inmortal por sus obras no es precisamente el poeta cuerdo y laborioso, sino más bien el poseído o

¹¹ Platón, *Ion* 534b3-7.

¹² Freud, S., “El poeta y los sueños diurnos”, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, tomo IV, 1343.

maniático. La novedad de este diálogo estriba, pues, en el profundo respeto que Platón profesa hacia el linaje de la tradición poética, así como en el rescate de su papel de fuente de los mayores bienes para la humanidad.¹³ No es casual que Heidegger llegue a decir que en el *Fedro* Platón ofrece su más profundo preguntar acerca del arte y de lo bello en la forma más armónica, revelándose como un auténtico filósofo-poeta: “su plenitud está configurada de un modo único, por lo que en todos los aspectos esenciales tiene que considerarse a este diálogo como el más perfecto”.¹⁴ Ni tampoco que, partiendo de la tesis de que la doctrina de un pensador es lo no dicho en su decir, proponga volver a dialogar con los diálogos de Platón. Volver pensar lo no dicho en su pensar.¹⁵

II. Ahora bien, qué sentido e incidencia puede tener hoy, huidas ya las Musas griegas y acaecida la muerte de Dios, el tópico platónico de la inspiración poética de origen divino, más allá de una referencia erudita para hablar acerca de una antigua doctrina de la creación artística que recorre la literatura griega de Homero a Platón.¹⁶ En lo que sigue, quisiera desprender algunas notas sobre la función poética del lenguaje a partir de una lectura de tal tópico platónico en clave heideggeriana. Porque más allá de que suscribamos o no la narrativa del decir del ser por parte de presocráticos o de poetas

¹³ *Fedro*, 244a6-8.

¹⁴ Heidegger, M., “La voluntad de poder como arte”, en *op. cit.*, 182-183.

¹⁵ Heidegger, M., “La doctrina platónica de la verdad”, en *Hitos*, Madrid, Alianza, 2000, 173.

¹⁶ Para la idea de inspiración poética en la literatura griega arcaica (de Homero a Píndaro), cf. Murray, P., “Poetic Inspiration in Early Greece”, *Journal of Hellenic Studies* 101, 1981, 87-89, 99-100, quien suscribe la tesis de que antes de Platón tal idea no implica posesión o locura extática, ni incompatibilidad con el arte o la *téchne*. Subraya en este sentido que recién a partir de Platón el concepto de inspiración poética pasa a ser entendido como sinónimo de *enthousiasmós* o *manía*, y a oponerse por tanto al de *téchne*. Incluso en Demócrito, quien suele ser considerado un precursor de Platón, no se advierte para Murray incompatibilidad entre inspiración y técnica (cf. al respecto el frag. DK 8: “Lo que un poeta escribe con entusiasmo y soplo divino es más hermoso”).

HPR/58

pensantes como Hölderlin, o la del combate mundo-tierra para pensar la esencia de la obra de arte, lo cierto es que Heidegger, siguiendo en ello a Nietzsche, nos enseñó a entender la esencia del arte como poema. A leer la poesía como fuente de hallazgos para la filosofía.¹⁷ No se trata de emprender una filosofía de la poesía, sino de atender al poetizar como única vía posible para el pensar. A encarar, como quería el último Wittgenstein, la tarea de poetizar la filosofía.¹⁸ De ahí el pensar poetizante que fue cobrando la filosofía de Heidegger tras *Ser y Tiempo*, dejando pendiente la tarea del “pensar futuro”. De eso se trata aquí. De proseguir, ayudándonos de la palabra poética, el camino del otro pensar no-metafísico, a fin de ver en qué sentido el lenguaje es poema en sentido esencial.

III. Si, tal como pensaba Heidegger, la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje,¹⁹ podemos enfocar el tópico platónico de la *manía* poética a la luz del poeta hablado por el lenguaje. Porque en tanto hombres carentes de plataforma divina, ya no nos es

¹⁷ Heidegger, M., “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, 62-64; “¿Y para qué poetas?”, en *op. cit.*, 245.

¹⁸ Wittgenstein, L., *Observaciones*, México, Siglo XXI, 1981, 51: “Creo haber resumido mi posición con respecto a la filosofía al decir: de hecho, sólo se debería *poetizar* la filosofía. Me parece que de ello se desprende en qué medida pertenece mi pensamiento al presente, al futuro o al pasado. Pues con ello me reconocí también como alguien que no puede del todo lo que querría poder”.

¹⁹ Heidegger, M., “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 133-136, 140; “¿Y para qué poetas?”, en *op. cit.*, 280-281. La descendencia de esta idea puede verse, entre otros, en la ontología de lo poético de Bachelard, para quien en poesía la expresión crea ser: “En tesis general, pensamos que todo lo que es específicamente humano en el hombre es *lógos*” (Bachelard, G., *La poética del espacio*, México, FCE, 1965, 15), y en Gadamer: “No obstante, me sigue pareciendo cierto que la lengua no es sólo la casa del ser, sino también la casa del ser humano, en la que vive, se instala, se encuentra consigo mismo, se encuentra en el Otro, y que la estancia más acogedora de esta casa es la estancia de la poesía, del arte” (Gadamer, H.-G., “La misión de la filosofía”, en *La herencia de Europa. Ensayos*, Barcelona, Península, 1990, 156; “Poema y diálogo”, en *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993, 142).

dado pensar, como Platón en el *Ion* y *Fedro*, a los poetas como mensajeros de los dioses, sino más bien como embajadores del lenguaje. La poesía como obra del lenguaje. Así se autodefinía Francis Ponge, como un ingeniero del lenguaje. El poeta como un *medium* a través del cual el lenguaje revela una de sus funciones, la poética. Si pensamos la cuestión desde la fórmula kantiana del genio, según la cual éste es el medio a través del cual la naturaleza da la regla al arte,²⁰ deberíamos decir que es el lenguaje el que, mediante el poeta, da la regla a la poesía.

IV. Pero todo esto está cobrando un matiz muy filosófico. Como hablar abstractamente sobre poesía es “una forma del tedio o de la haraganería”,²¹ mejor dejemos hablar a los poetas acerca de los enigmas de su actividad. A fin y al cabo nadie mejor que ellos para reflexionar, ya no filosófica, sino poéticamente sobre la esencia de la poesía. Sirvámonos para eso de la palabra de algunos poetas. Pero ya no de Holderlin, insuperable precursor del pensar poético para Heidegger, ni de la poesía de Rilke, opacada por “una metafísica nietzscheana algo dulcificada”,²² sino de otros poetas en tiempos de penuria. Empiezo con un poeta argentino: Ricardo Zelarayán, quien apunta en clave poética uno de los textos más elocuentes respecto de la función poética del lenguaje: “No sé cómo empezar pero empiezo nomás. Hoy estaba almorzando en una pizzería y oí una conversación telefónica del cajero que estaba detrás del mostrador. “Escúcheme don Juan –decía el cajero-, la verdad es que cuando hablo con usted salen cositas...”. Se hablaba de comprar muy barato un hotel alojamiento por parte del cajero y de su invisible interlocutor. Hotel alojamiento

²⁰ Kant, I., *Crítica del juicio*, I § 46.

²¹ Borges, J. L., “La poesía”, en *Siete noches, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1990, tomo III, 258.

²² Heidegger, “¿Y para qué poetas?”, en *op. cit.*, 257.

HPR/60

aparte, lo importante era el cajero hablado. No existen los poetas, existen los hablados por la poesía”.²³

Este es el punto. El poeta que llega a escuchar lo que nos dice algo y se deja hablar por ello. Porque desde que el diálogo, como creía Heidegger interpretando a Hölderlin, emerge como el acontecimiento esencial del lenguaje y fundamento de la existencia humana, se trata de escuchar la función poética de ese diálogo para terminar, como un rapsoda, hablando de lo que se es hablado. En ese dejar ser hablado y desbordado por el rumor incesante y subterráneo del lenguaje, siempre *salen cositas*. El poeta es el que escucha esas cositas y se deja hablar por ellas. No es que encuentra poesía en un hecho del lenguaje, sino que el lenguaje ya tiene una función poética que, de no ser por su mediación, se nos pasaría de largo. Dice Zelarayán: “Mi agradecimiento es para la gente que habla, para la gente que se mueve, mira, ríe, gesticula...para la gente que constantemente me está enviando esos mensajes fuera de contexto, esos mensajes que escapan de la convención de la vida lineal y alienada. Las conversaciones de borrachos son a veces obras maestras del sinsentido, del puro juego de los significantes. (...) Que esas reuniones son verdaderas fiestas de lenguaje”.²⁴

En un pasaje que Heidegger suscribiría punto por punto, Zelarayán agrega: “En fin, el lenguaje es para mí la única realidad. Esto no es ninguna novedad, es una simple afirmación. Si la realidad está en alguna parte, está en el lenguaje. La primera tarea del hablado por la poesía ha sido nombrar las cosas, las cosas que no son las cosas sin las palabras. Pienso que el realmente hablado por la poesía es el que sigue y seguirá nombrando las cosas, es decir cambiándolas, transformándolas continuamente. La poesía es renovación, subversión permanente”.²⁵ La función poética del lenguaje tiene que ver así con la

²³ Zelarayán, R., “Posfacio con deudas”, en *La obsesión del espacio* (1972), Buenos Aires, Atuel, 1997, 83.

²⁴ *Ibid.*, 84.

²⁵ *Ibid.*, 86.

HPR/61

subversión y el desarreglo. Con la subversión de nombrar las cosas como si nunca se hubieran dicho antes. Por primera vez. De volverlas otra cosa en el acto mismo de renombrarlas. La subversión, en una palabra, de sacar a relucir los pliegues que surcan la piel del lenguaje. Esos pliegues que hacen *salir cositas*.

V. Tras este marco metapoético brindado por el texto de Zelarayán, pasemos a otros dos poetas: Giuseppe Ungaretti y Salvatore Quasimodo. Dos poemas de los llamados “herméticos” italianos pueden ayudarnos a iluminar algunas franjas de la función poética del lenguaje. En “Eterno”, dice Ungaretti:²⁶

Entre una flor recogida y otra regalada
la inexpresable nada

La poesía se gesta en el umbral que se abre entre la flor recogida y la regalada. En el intento -infructuoso de antemano- de expresar lo no dicho. De ponerle nombre a ese, en palabras de Heidegger, abismo, entendido como ausencia total del fundamento (*Abgrund*): “En la era de la noche del mundo hay que experimentar y soportar el abismo del mundo. Pero para eso es necesario que algunos alcancen dicho abismo”.²⁷ Es justamente en la experimentación y cruce de ese umbral que se abre entre la flor recogida y la dada, en la exploración y puesta en palabras de esa ausencia total del fundamento, donde el poeta hablado por el lenguaje deja traslucir la función poética del mismo. “Desde el primer instante -señala Zambrano-, la poesía se vio lanzada a decir lo indecible, arrastrada a expresar lo inefable en dos sentidos: inefable por cercano, por carnal; inefable también, por inaccesible, por ser el sentido más allá de todo sentido, la razón última por encima de toda razón”.²⁸ La doble y paradójica cara de la función

²⁶ Ungaretti, G., *Vita d'un uomo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1966, 5.

²⁷ Heidegger, “¿Y para qué poetas?”, en *op. cit.*, 242.

²⁸ Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 119. Para Badiou el poema produce “lo innombrable en la lengua misma” (Badiou, A., *Manifiesto por la filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990, 77).

HPR/62

poética del lenguaje permite que a partir de la expresión de lo no dicho podamos experimentar y soportar lo inexpresado en lo dicho. Ahí reside la apuesta y el riesgo del decir poético. Riesgo porque, como apuntaba Bachelard, “la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia”.²⁹ Al poner en riesgo el lenguaje, al sacar a relucir sus pliegues ocultos para la mirada corriente, el poeta se arriesga a sí mismo en su decir. Porque asume el riesgo de enseñarnos lo más importante: que las palabras no llegan. O lo que es lo mismo: que sólo llegan a expresar la mitad. Nada más apropiado aquí que aquel verso de Pizarnik: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo”.³⁰ El poema se construye así con lo que se calla. Existe por ese espacio en blanco que se sustrae a toda palabra. La “inexpresable nada” de la que habla Ungaretti, fundamento abismal sobre el que se levanta la palabra poética. En ese fracaso de la palabra reside, paradójicamente, toda la potencia de la función poética del lenguaje.

A riesgo de ser de taxativo, podría decirse que toda poética gravita en torno de este poema de Quasimodo:³¹

Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra
traspasado por un rayo de sol:
y enseguida anochece

Probemos reemplazar en él el término “rayo de sol” por el de “lenguaje”. Como si el poema dijera: Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra / traspasado por el lenguaje: y enseguida anochece. Leído así, el poema apunta al corazón del tema que nos ocupa. En un diálogo interior y silencioso consigo mismo, solo en el corazón de la tierra y dejándose traspasar por el lenguaje, el poeta se embarca en un

²⁹ Bachelard, *op. cit.*, 19.

³⁰ Pizarnik, A., “Fragmentos para dominar el silencio”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, 269.

³¹ Quasimodo, S., *Y enseguida anochece y otros poemas*, Barcelona, Orbis, 1985, 17.

HPR/63

juego inocente y sin meta, que toma muy en serio.³² Y una vez que es elegido por las palabras y da a luz el poema, *enseguida anochece*. ¿A qué apunta este anochecer? En clave heideggeriana, diríamos que alude al hecho de que al poeta le toca poetizar en la época de la noche del mundo en que vivimos. También podría estar apuntando a la noche interior de cada uno, a la noche del *lógos* de la que hablaba Ponge. Este anochecer que a primera vista pareciera un motivo de pesar, es el que paradójicamente posibilita el milagro estético que desoculta la palabra poética. Porque a través de ese diálogo interior, solitario y silencioso consigo mismo, el poeta hablado por el lenguaje nos vuelve la atención sobre cosas que, de tan a la vista como la “Carta robada” de Poe, solemos pasar de largo. Es el milagro estético que, siguiendo a Wittgenstein, implica la existencia del mundo: “El milagro estético es la existencia del mundo. Que exista lo que existe”.³³ El milagro estético que se produce al ver de otro modo los rostros del amor, el dolor y la muerte. Milagro que nos hace verlos por primera vez. La presencia de la poesía -decía Zambrano- es el milagro primero de la aparición de las cosas: “Poesía es sentir las cosas en *status nascens*”.³⁴ A ello se consagra el decir poético. Nos hace ver de otro modo, ni mejor ni peor, “ese extraño caos que llamamos la vida”.³⁵ La función poética del lenguaje se juega así en ese hacernos ver lo mismo de otro modo.

VI. Solemos pensar que el poeta trabaja con la materia viva de la experiencia, sirviéndose del lenguaje como un mero instrumento para expresarla. Decimos que la poesía está hecha de palabras, que es, como la define Badiou, un “arte del vínculo entre la palabra y la

³² Sobre el arte como juego, cf. Freud, S., “El poeta y los sueños diurnos”, en *op. cit.*, 1343-1348; Gadamer, H.-G., *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998, 66-83.

³³ Wittgenstein, L., *Diario filosófico (1914-1916)*, Barcelona, Planeta - De Agostini, 1986, 145 (20.10.16).

³⁴ Zambrano, *op. cit.*, 121.

³⁵ Melville, H., *Moby Dick o la ballena blanca*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, 291.

experiencia”.³⁶ Pero en una época signada por el viraje lingüístico que atraviesa todas las corrientes del pensamiento, ¿qué es lo que supone tal vínculo entra palabra y experiencia? Supone que el lenguaje ya no es ese medio disponible para el poeta, sino que éste es simplemente un *medium* a través del cual el lenguaje crea y da sentido a su propia experiencia. “La poesía -dice Octavio Paz- no se siente: se dice. Quiero decir: no es una experiencia que luego traducen las palabras, sino que las palabras mismas constituyen el núcleo de la experiencia. La experiencia se da como un nombrar aquello que, hasta no ser nombrado, carece propiamente de existencia. Así pues, el análisis de la experiencia incluye el de su expresión. Ambas son uno y lo mismo”.³⁷ Traspasado por el lenguaje, el poeta nombra, como un niño, las cosas por primera vez.; a partir de la instauración de nuevos sentidos y sinsentidos, la palabra poética nos devuelve el asombro infantil de ver las cosas por primera vez. Un ejemplo. El título del primer libro de Cesare Pavese: *Trabajar cansa*. Cualquiera sabe, por experiencia, que trabajar cansa. Pero la fusión poética de esas dos palabras implica una novedad radical. Como si por primera vez las escucháramos juntas y nos diéramos cuenta que el *trabajo* efectivamente *cansa*.

La palabra poética no sólo dice las cosas de otro modo y como si fuera la primera vez, sino también algo más. Porque tiene, como decía Heidegger, un plus o “carácter añadido” que rebasa y desarregla nuestra mirada habitual, carácter que la vuelve alegoría y símbolo.³⁸ Pizarnik lo dice de manera clara y concisa: “Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”.³⁹ La función poética del

³⁶ Badiou, *op. cit.*, 44.

³⁷ Paz, O., “La inspiración”, en *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 157. En Ponge puede leerse una idea similar: “En cada instante del trabajo de expresión, a medida que avanza la escritura, el lenguaje reacciona, propone sus propias soluciones, incita, suscita ideas, contribuye a la formación del poema” (Ponge, F., “My creative method”, en *op. cit.*, 41).

³⁸ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *op. cit.*, pp. 13-14. Para el arte como símbolo, cf. en una línea similar Gadamer, *op. cit.*, 83-99.

³⁹ Pizarnik, “La palabra que sana”, en *op. cit.*, 307.

HPR/65

lenguaje remite a algo que por lo general queda oculto bajo esa patina que convencionalmente llamamos realidad. Hace que el sentido sea siempre doble sentido. Porque no busca, como la función epistémico-pragmática del lenguaje, explicar, o sea, apagar el asombro virginal ante las cosas, sino más bien restituir al mundo la extrañeza que le es propia. La misión del poeta pasaría por dejar que las fuerzas del lenguaje cristalicen el sentido de su propia experiencia. De tanto atender a esas fuerzas, el poeta termina encontrando su voz dentro de la casa del lenguaje: “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos”.⁴⁰ Encadenándonos en su inspiración proveniente del lenguaje, crea y recrea constantemente no sólo su propia experiencia, sino también la del lector. Partiendo de la tesis del origen divino del poema, Platón introducía en el *Ion* la bella metáfora de la cadena de la inspiración divina, que va engarzando entre sí los anillos representados por las Musas, el poeta, el rapsoda y el espectador, cadena por la cual fluye el decir poético impulsado por un entusiasmo divino.⁴¹ Se trata ahora de ver al poeta, al poema y al lector como anillos engarzados por la cadena del lenguaje. Una cadena que permite que cada poema encuentre en algún momento su lector. Borges jugaba mucho con la idea de que el

⁴⁰ Pizarnik, “Fragmentos para dominar el silencio”, en *op. cit.*, 269.

⁴¹ Cf. *Ion* 533e3-536b4. Sobre la apelación del poeta a las Musas, cabe subrayar un contraste entre la concepción que se puede observar en Homero, Hesíodo y Píndaro y la teoría platónica de la posesión divina. Para la primera el poeta apelaba a las Musas únicamente como autoridad superior, recibiendo de ellas ayuda divina en su relato, sin que ello implicase que las mismas entraran en él o que le inspiraran o le poseyeran. En esta concepción homérico-hesíodica, lejos de estar fuera de sus cabales, el poeta era un maestro inteligente y un educador (o primitivo *sophistés*), con una sabiduría y un saber propio. Para Platón, por el contrario, la Musa está, como destaca Dodds, *op. cit.*, 87, 101-102, n. 122, realmente *dentro* del poeta. Murray, *op. cit.*, 87-89, 99-100 sostiene al respecto que el concepto de inspiración poética como un género de *enthousiasmós* o *mania* extática contrapuesto al arte o la *téchne* no aparece antes de Platón, aun cuando ciertos especialistas persistan en igualar las nociones griegas arcaicas de inspiración con el concepto platónico de *furor poeticus*.

HPR/66

hecho estético acontece cuando el libro da con su lector.⁴² Análogamente, la función poética del lenguaje ocurre cuando las palabras dan con el poeta y éste se deja traspasar por ellas. Porque, como pensaba Salinger, el verdadero poeta no elige su material: “Es evidente que el material lo elige a él, no él al material”.⁴³ La voz de cada poeta podría definirse a partir de las palabras que lo eligen.

Así como Platón decía en el *Ion* que la divinidad priva a los poetas de la razón para hablar a través de ellos,⁴⁴ es ahora el lenguaje el que, sirviéndose del poeta, priva a éste de razón. De ahí que una de las máximas de Wallace Stevens en su credo poético-filosófico establezca que la poesía debe ser irracional y resistir la inteligencia casi victoriosamente.⁴⁵ Porque el verdadero poeta no escribe sobre lo que conoce y entiende. Si fuera así, su poesía se limitaría a un registro confesional o a un mero desahogo de la expresión. El verdadero poeta asume el riesgo de que, al ser hablado por el lenguaje, éste le haga perder el control de lo que quiere expresar, haciéndole prometer más de lo dicho: “La imagen -observa Bachelard-, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. La imagen es *antes* que el pensamiento. En los poemas se manifiestan fuerzas que no pasan por los circuitos de un saber. En poesía, el no-saber es una condición primera”.⁴⁶ Precisamente porque la raíz del lenguaje es irracional, la poesía avanza “de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad”.⁴⁷ Digamos entonces que si el lenguaje sirve

⁴² Borges, J. L., “La poesía”, en *Siete noches, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1990, tomo III, 254.

⁴³ Salinger, J. D., *Seymour, una introducción*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973, 111.

⁴⁴ *Ion* 534c7-d4.

⁴⁵ Stevens, W., *Adagia*, Barcelona, Península, 1987, 24 y 34.

⁴⁶ Bachelard, *op. cit.*, 11-13, 26.

⁴⁷ Borges, J. L., “Prólogo”, en *El otro, el mismo, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1990, tomo II, 236.

HPR/67

-aristotélicamente hablando- para poder dar razón de las cosas, en su función poética nos la quita.

VII. Ya que se le menciona a Borges, hay que leer un poema suyo ("The unending gift") que permite desprender una última nota sobre la función poética del lenguaje:

Un pintor nos prometió un cuadro. Ahora, en New England, sé que ha muerto. Sentí, como otras veces, la tristeza de comprender que somos como un sueño. Pensé en el hombre y en el cuadro perdidos. (Sólo los dioses pueden prometer, porque son inmortales). Pensé en un lugar prefijado que la tela no ocupará. Pensé después: si estuviera ahí, sería con el tiempo una cosa más, una cosa, una de las vanidades o hábitos de la casa; ahora es ilimitada, incesante, capaz de cualquier forma y cualquier color y no atada a ninguno. Existe de algún modo. Vivirá y crecerá como una música y estará conmigo hasta el fin. Gracias, Jorge Larco. (También los hombres pueden prometer, porque en la promesa hay algo inmortal).⁴⁸

Como el cuadro prometido por el pintor, sólo en tanto promesa incumplida puede la palabra poética asumir cualquier tipo de configuración. La potencia del poema estriba, más que en lo dicho, en la promesa de su decir. Porque si cumpliera con lo que promete, si dijera sin más lo que tiene para decir, el poema sería, como el cuadro, una cosa más de la casa. Al igual que los lugares prefijados que la tela no ocupará, sólo bajo su condición de promesa podemos pensar en todas las cosas no dichas por la palabra poética. Dice Zambrano: "Las cosas están en la poesía por su ausencia, es decir, por lo más verdadero, ya que cuando algo se ha ido, lo más verdadero es lo que nos deja, pues es lo imborrable: su pura esencia".⁴⁹ La palabra poética repercute en

⁴⁸ Borges, J. L., *Elogio de la sombra*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1990, tomo II, 362.

⁴⁹ Zambrano, *op. cit.*, 120.

HPR/68

nosotros como silencio, tentación y promesa. Es justamente en esta idea de repercusión o resonancia donde Bachelard encuentra la verdadera medida de una imagen poética: “La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo. Por el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una *ontología directa*. En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser”⁵⁰.

Pero si ya no son los dioses inmortales, ¿quiénes son hoy los que pueden prometer? Los poetas, quienes a través de la promesa incumplida de su decir alcanzan una suerte de inmortalidad. Y así regresamos a Platón, que ya en el *Banquete* había trazado una relación entre *éros*, poesía e inmortalidad al referirse a los poemas (o hijos espirituales) que dejaron Homero y Hesíodo: “Todo hombre preferiría tener hijos de tal índole a tenerlos humanos, si dirige su mirada a Homero, a Hesíodo o a los demás buenos poetas y contempla con envidia qué descendencia han dejado de sí mismos, que les procura inmortal fama y recuerdo por ser ella también famosa e inmortal”⁵¹. La inmortalidad que detentan muchas obras poéticas descansa en esa promesa quebrada que nos deja pensando en las cosas que el poema nunca dirá.⁵² En eso que iba a ser pero finalmente no fue, porque *enseguida anochece*. La indefinición esencial que, según Borges, caracteriza al hecho estético como inminencia de una revelación que no se produce.⁵³ La función poética del lenguaje anida en esa promesa que, en tanto incumplida, sigue, como el deseo, existiendo y asumiendo formas diversas.

⁵⁰ Bachelard, *op. cit.*, 7-8.

⁵¹ Platón, *Banquete* 209c7-e3.

⁵² Para la idea del arte como promesa quebrada, cf. Adorno, T.W., *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983, 181: “La experiencia estética lo es de algo que el espíritu no podría extraer ni del mundo ni de sí mismo, es la posibilidad prometida por la imposibilidad. El arte es promesa de felicidad, pero promesa quebrada”.

⁵³ Borges, J. L., “La muralla y los libros”, en *Otras inquisiciones, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1990, tomo II, 13.