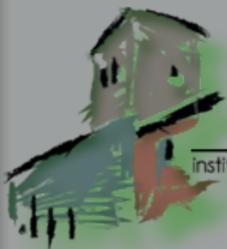


INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL UNIVERSO IMAGINARIO

Guillermo Aguirre Martínez

Nexofia



la torre del Virrey
instituto de estudios culturales avanzados

Introducción al estudio del universo imaginario

Guillermo Aguirre Martínez

Nexofia



la torre del Virrey
instituto de estudios culturales avanzados

Edita:
Instituto de Estudios Culturales Avanzados
La Torre del Virrey

NEXOFÍA, LIBROS ELECTRÓNICOS DE LA TORRE DEL VIRREY,
colección dirigida por Esmeralda Balaguer García

Apartado de Correos 255
46183 l'Elia (Valencia), España

<<http://www.latorredelvirrey.es/nexofia>>
<info@latorredelvirrey.es>

Diseño y Maquetación:
Esmeralda Balaguer García
(según una idea original de Andreu Moreno)

ISBN 978-84-09-14558-4

Introducción	5
1. Fenomenología como propuesta de análisis	14
2. Riquezas y carencias del lenguaje	25
3. El símbolo como fuerza de la creación	33
4. Materia creadora y razón ordenadora	46
5. La forma y lo sagrado	52
6. Expresión plástica de la lírica	57
7. Nihilismo y orden místico	63
8. Hacia un rigor expresivo	67
9. Exposición sucinta del método hermenéutico	71

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo propone un modelo de aproximación al universo poético desde la esencialidad y la complejidad que caracterizan las relaciones entre los elementos que componen una determinada obra. A la hora de estudiar el cosmos al que nos acerquemos trataremos en primer lugar de dilucidar y profundizar en aquella serie de relaciones de imágenes —ya patentes, ya latentes— que animan y dotan de fuerza expresiva al conjunto de la creación. Para ello resulta necesario distinguir la idea-axial sobre la que se construye la obra, así como discernir las polaridades elementales que ejercen su atracción sobre el conjunto de las imágenes, labor que permite conocer el espacio —y con ello los límites— en el que el creador lleva a cabo sus búsquedas, al tiempo que posibilita la observación de cada uno de los símbolos dominantes. Estos símbolos los podemos comprender como constelaciones grávidas de significado proyectadas desde los elementos que conforman la creación, a saber, agua, tierra, fuego,

aire, dinamizados todos ellos por un élan o aliento vital entendido como fuerza no visible posibilitadora del devenir metamórfico de las imágenes. Además de estos cuatro elementos y de su fuerza vivificadora, será conveniente tener en cuenta, cuando el objeto estudiado lo requiera, la existencia de un orden trascendente que, pese a no mostrarse, ejercerá una constante tensión sobre el universo de formas.

Una vez realizado este inicial acercamiento, esta necesaria cartografía del espacio imaginario, podremos advertir cómo cada uno de los símbolos dominantes se ofrece ante nuestros ojos desplegando su mayor o menor potencia de radiación. Aquello que observaremos será un cúmulo de primerizos brotes poéticos, metamórficas presencias llamadas a atravesar de principio a fin el terreno explorado. Su mera aparición bastará para engarzar y nutrir de riqueza, para dotar de espesura, cada uno de los estratos desde los que el creador ilumina su más viva —y en ocasiones remota— interioridad. Estos símbolos mayores, claro está, difieren de un imaginario a otro, pese a que entre ellos podamos establecer equivalencias funcionales. Si acudimos al ejemplo de dos poetas pertenecientes a un mismo sistema lingüístico y a un mismo marco cronológico, observaremos cómo el sentido de totalidad que en Octavio Paz resulta encarnado ante todo por la piedra solar, será expresado en la obra de uno de los poetas a los que posteriormente volveremos, José Ángel Valente, mediante el símbolo axial —resultado de la confluencia de imágenes dominantes— del pájaro-raíz, imagen que nos remitirá, en su esfera más etérea y espiritualizada, a un habla muda o canto espiritualizado, así como, en su vertiente opuesta, a un dominio de poderosas resonancias telúricas. Atenderemos, por lo tanto, a las relaciones simbólicas desde su entendimiento como manifestaciones inequívocas de un pensamiento en formación, de un crecimiento interno del lenguaje con la

imagen como sustancia dinámica, emanación de la que en ocasiones poseemos su cuerpo y en otras, tan sólo, su huella.

La aproximación más adecuada al universo imaginario demanda una primera lectura inocente de los textos, un acercamiento desprovisto de todo prejuicio para, a continuación, una vez advertidas las dominantes, establecer una serie de campos de fuerza —núcleos de inusual gravedad en torno a los cuales giran las múltiples formas con las que el poeta apuntala el templo de su creación, morada de la oculta divinidad iluminada por la palabra—. Ante todo, resulta necesario mencionar que los distintos elementos que conforman el espacio poético no han de observarse como fenómenos aislados sino que, a modo de los sillares que componen las paredes y arcos de una catedral, en su conjunto cohesionan y sustentan los diferentes estratos que integran la totalidad de la creación. Queda así edificada una inmensa bóveda, curva completa de una estructura de medidas aprehensibles por nuestros sentidos pero inalcanzable —si no es mediante el empleo de la analogía simbólica— para nuestro entendimiento.

Cada palabra, cada imagen, se mostrará entonces potencialmente apta para alimentarse de nuevas connotaciones, para abrirse paso hasta abismales honduras. Cada expresión irá ampliando sus límites formales como fruto de una serie de relaciones, de correspondencias derivadas de la vasta potencia de un verbo encaminado a iluminar un horizonte notablemente más amplio que el delimitado por aquella cúpula erigida ante nosotros. Se dotará así de unidad al conjunto de las formas irradiadas, ya resulten abarcables por nuestra vista, ya la sobrepasen dada la naturaleza abisal del tejido poético. Aquel élan que todo lo cohesionan no se agotará, ni mucho menos, en la manifestación de las imágenes, sino que abarca en su constante irradiación el espacio abierto entre la forma primordial y el objeto inasible al que la palabra tiende. Confrontar la conciencia con su sombra,

la manifestación con aquello oculto que dota de unidad al imaginario poético, será otra de las labores que habremos de realizar.

En función de estas particularidades resulta conveniente situarnos en un plano material, tangible, presto a colmar las demandas de nuestro raciocinio por medio de imágenes, pruebas fehacientes capaces de situar ante nuestra vista —aun de oblicua manera— aquello que habremos de definir conforme a su esencia numinosa. Nos adentraremos por tanto en la más pesada y vasta materialidad, en un universo cargado de deseos y fruiciones, de sombras y de anhelos, ponderaremos las formas, palparemos contornos sabiamente torneados, nos situaremos, rodilla en tierra, en germinales estratos con el fin de llevar a cabo nuestra labor lo más íntimamente próximos a los elementos. Guiados por el espesor de una escritura material ceñiremos nuestro cuerpo a aquellos componentes seminales, maleables y aún sin pulir, que conforman la creación en estos sustanciales dominios, para posteriormente ascender hasta centros de inusitada transparencia, de diáfana liviandad e inabarcable amplitud, manifestándose con ello una proyección trascendente de la palabra. Procesos, sin duda, acontecidos súbitamente en el espíritu del poeta, pero necesitados de ser atendidos desde su desarrollo temporal con el objeto de no perder de vista el rastro de la creación.

En un mundo racional las cosas no poseen los mismos límites que en uno poético. Ambos dominios difieren cualitativamente en función de la menor o mayor radiación proyectada por cada objeto, reverberación sin la que cada ser permanece aislado y escindido de la totalidad. La expresión lírica permite el acceso a la interioridad del fenómeno al tiempo que requiere de un uso inusual de nuestros sentidos. Éstos no se proyectarán tan sólo hacia la superficie, sino que asimismo quedarán orientados hacia aquel núcleo sobre el que se dirime una reveladora batalla. La visión interior —hecho trasladable al resto

de órganos sensoriales— se presenta así como facultad ideal para acceder a dicho orden profundo de la creación permitiendo la confluencia entre sujeto y objeto. Dado nuestro propósito de desvelar el modo en que mundo fenoménico y mundo inmaterial se asocian con vistas a dotar de completitud al espacio creativo, prestaremos atención a las relaciones entre uno y otro estrato. El poema contendrá en cada uno de sus elementos palpables, en las palabras, en las imágenes, en los silencios incluso, todo aquello necesario para descifrar la potencia que en su conjunto lo anima.

Menciona Luigi Pareyson que

pretender separar la obra de su materia es imposible: sería como buscar en la obra un espíritu diferente y separado de su cuerpo y olvidar que la obra está toda en su presencia física, que es cuerpo y espíritu a la vez.¹

En función de esta premisa, parece necesario acudir al fenómeno en su estado más elemental, a la palabra aún desprovista de relieves eidéticos, a su mera sonoridad, para poder percibir esos ricos e infinitos surcos que habrán de situarnos en el terreno donde residen los componentes más fértiles de la creación. Será, cabe añadir, en estas honduras donde arraiguen todas aquellas ideas-fuerza que posibilitan la manifestación del universo imaginario.

Dado que nuestra primera intención consiste justamente en atisbar el epicentro del espacio poético, hundiremos —como acto fundacional— nuestro azadón en los más grávidos lugares, permitiendo así la afluencia hacia el exterior de unas aguas que habrán de revivificar a su paso todavía ignotos caminos, desvelando así una multiplicidad de relieves, una infinitud de formaciones abrazadas a su individualidad aun mutuamente hermanadas en la amplitud de un horizonte convergente

¹ LUIGI PAREYSON, *Conversaciones de estética*, trad. de Zósimo González, Visor, Madrid, 1988, p. 59.

con un ideal apenas vislumbrado. Nos abocaremos, en fin, a la búsqueda de un núcleo, a la iluminación de su aparente quietud, así como al desvelamiento de su constante proyección por medio de manifestaciones dinámicas.

Estas últimas formaciones, a modo de horas prefiguradoras del día que pronto habrá de despuntar, revelarán al momento su rica gama, sus muchas tonalidades, avivarán con prodigiosa sutileza el espectro que enciende los bosques y desiertos del espacio poético, de una creación frondosa en ocasiones y estéril, árida, en otras tantas, situados como estamos en caminos de difícil visibilidad, en parajes donde la materia comienza a proyectarse y por momentos a disiparse entre las brumas de un remoto horizonte. Por nuestra parte, compartiendo la tesis propuesta por Georges Poulet, consideraremos, según hemos mencionado, que existe un núcleo, una unidad de donde surge e irradia la creación, un “punto de partida [que] es coordinada inicial, [...] punto de vista central, principio de construcción: ‘bisagra en torno a la que pivotará todo’”.² Este foco creador será comprendido por nosotros como semilla de cuyo fondo emerge un exuberante universo. Dicho engendramiento delatará una intención que determinará el conjunto de la obra.

De manera análoga, y acudiendo de nuevo a lo ya señalado, en cada coordenada del universo poético encontraremos desperdigadas diferentes matrices, nuevos centros de producción de imágenes pertenecientes al ámbito de la manifestación, distintos campos gravitatorios revelados como espacios de fuerza y dinamismo alrededor de los cuales orbitan tornadizas formaciones. Estas últimas nos permitirán descifrar, conforme son ponderadas por nuestras nerviosas manos, el valor que atesoran en su interior, su riqueza simbólica, sus porosidades y sus calidades, aspectos todos ellos delatores de un colosal potencial transformativo. De esta forma, mediante una

² GEORGES POULET, *La conciencia crítica*, trad. de Lydia Vázquez, Visor, Madrid, 1997, p. 72.

constante metamorfosis, quedarán aunados los diferentes grados de ser, cada una de las distintas etapas espirituales comprendidas como aurora y desvanecimiento de cuanto se fragua en la interioridad del poeta.

Asistiremos, en suma, a la crónica de un viaje hacia el centro más recóndito del creador en busca de la semilla que anima su obra, y al posterior retorno a la vida en un claro deseo de ascender con lo adquirido hasta dominios solares; un viaje realizado a través de un lenguaje de hondura potencialmente infinita dado que simbólicamente se tratará de unir la nada, el vacío, con un universo de formas llamadas a perpetuarse, quedando, en consecuencia, a cada momento más y más adensadas las diferentes significaciones de cada elemento. Cuanto quede conformado será una red más allá de la cual la expresión se funde a un elocuente silencio. Dicha polivalencia simbólica permitirá, en definitiva, advertir cohesionadas sobre una sola imagen aquellas manifestaciones en principio divergentes, devolviendo al fenómeno poético la magia y la amplitud que le corresponden como fuente primera de realidad.

Según lo expuesto, entendemos la creación como un proceso no lineal o al menos sólo en apariencia lineal, cuyo estudio habrá de llevarse a cabo ante todo a partir del establecimiento de relaciones de esencias, de asociaciones consolidadas por su cercanía simbólica y por su identificación interior. En este aspecto resulta evidente la proximidad de nuestro método crítico con el elaborado por Jean-Pierre Richard en torno a 1960, en cuyo Universo imaginario de Mallarmé se hace referencia a un principio de organización “alrededor del cual un mundo tendería a constituirse y a desplegarse”,³ un universo poético organizado como toda naturaleza viva

3 J-P. RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961, p. 24. Traducción propia. “Autour duquel aurait tendance à de constituer et à se déployer un monde”.

“por la ley de isomorfismo y por la búsqueda del mejor equilibrio posible”.⁴ El acceso a este orden interno, claro está, vendrá posibilitado por el símbolo.

Al respecto, cabe indicar que la lengua simbólica, según leemos en el prólogo al Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot, “obedece a categorías que no son el espacio y el tiempo, sino la intensidad y la asociación”.⁵ Se establecerán, de acuerdo con esta idea, rangos de verdad, de existencia, de más elevada o más escasa validez en función de su cohesión en la totalidad del sistema. La mayor integración adquirida por cada símbolo en el conjunto, el mayor flujo y reflujo que cada una de estas imágenes pueda activar y padecer sobre su cuerpo, le concederá una identidad más presente, más consciente de sí y de su lugar en la totalidad, de la que poseería de quedar al margen del conjunto del que participa.

Nuestro trabajo, consolidado sobre el dinamismo de los elementos, se abre paso a través de un mundo sensorial pleno de belleza y de miserias, un universo inclinado al derroche de una materia y una energía en constante vibración, en permanente metamorfosis como consecuencia de la irradiación de unos cuerpos sobre otros. Dado que en la poesía, en la palabra hablada, en cada sondeo del mundo en su sustancia, arraiga un poso de esencialidad —nosotros así lo consideramos—, trataremos ante todo de iluminar las formaciones elementales del cosmos atendido, quedando al otro lado la naturaleza mística de la obra, desplazada siempre más allá del lenguaje. Este último y etéreo estrato, conviene recordar, ejerce una poderosa atracción sobre las imágenes tejidas. El desvelamiento de este orden remoto requerirá de la metamorfosis de las diferentes individualidades, quedando así intuidos, presentidos, los dominios vinculados a un orden metafísico.

4 *Ibidem.*, p. 26. Traducción propia. “Par la loi d’isomorphisme et par la recherche du meilleur équilibre possible”.

5 J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2011, p. 14.

Con base a lo recién planteado señala de nuevo Georges Poulet que la mística “implica una abolición final de todas las imágenes sensibles”, mientras que la poesía se va a apoyar “en la formas concretas de las cosas”.⁶ Cuanto particularmente nos interesa de este comentario obedece a su invitación a permanecer en nuestro mundo de formas, a lo inadecuado de tomar la nada, el silencio, como clímax de la creación, y a la necesidad, en cambio, de acudir al relieve, de palpar las asperezas de la materia, con el propósito de establecer una primera toma de contacto con una determinada imagen. Sólo desde esta premisa, y por aquella relación anagógica mencionada por Dante en el *Convivio*,⁷ resultará posible intuir y participar del dinamismo propio de todo proceso creador. Por consiguiente, el sentido primero de una forma cualquiera nos permitirá reconocer, guiados por una larga cadena de relaciones, el atesorado por el conjunto de los símbolos.

6 GEORGES POULET, *op. cit.*, p. 113.

7 Uno de los cuatro modos de interpretar la obra, según Dante, será el anagógico, definido por el poeta como un “sobresentido” que “se da cuando una obra escrita es explicada según su significado espiritual”. DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, trad. de Fernando Molina Castillo, Cátedra, Madrid, 2005, p. 205.

1

FENOMENOLOGÍA COMO PROPUESTA DE ANÁLISIS

Un análisis fenoménico, según exponemos, resulta oportuno con vistas a la elucidación del universo poético, al desvelamiento de una creación conformada con base a una serie de metamorfosis necesarias para su pervivencia y en la que el todo prevalece sobre cada una de las particularidades que lo consolidan. Este modelo de estudio nos posibilita participar de las intenciones tomadas por la propia creación, nos permite apreciar de manera cohesionada todo aquello que, desde la superficie, tiende a mostrarse disociado. El aspecto desde el que se expone cada una de las diferentes formalizaciones nada tendrá, en verdad, de misterioso a nuestra mirada, pero sí el dinamismo que cada una de ellas revela:

Lo que resulta enigmático es el lazo entre ellas, lo que está entre ellas, pues veo las cosas cada una en su lugar, precisamente porque se eclipsan mutuamente, y si son rivales ante mi mirada, es precisamente porque cada una está en su lugar.⁸

El porqué de dicho lazo ni tan siquiera necesariamente lo alcanza a conocer, a lo sumo meramente lo intuye, el propio poeta, tornándose comprensible, o al menos discernible, justamente gracias a los elementos tangibles mediante los que dicha fuerza se manifiesta, rastro del animal incontrolable e incansable en su necesidad de ser que es la voluntad creadora, cuya huella nos ayuda a establecer una serie de puentes simbólicos de naturaleza vertical capaces de asociar los diferentes grados de realidad que estructuran el universo poético.

La cercanía al cuerpo, al lenguaje, la confianza con la que este último participa de lleno en el proceso simbólico dado que es capaz de alcanzar un nivel hondo de realidad para luego retornar a la superficie, nos permite observar la cristalización de las imágenes bajo el aspecto de núcleos en torno a los cuales orbita un sinnúmero de nuevas formaciones, sedimentos de un cosmos de espesura insondable. En este sentido, una visión de conjunto y una mayor lejanía nos posibilitarán comprender dichos núcleos como sólidos mojones, como coordenadas orientadoras, una vez realizado el camino inverso al recorrido por el poeta. Nos apoyaremos, en consecuencia, sobre lo ya solidificado para de inmediato abrirnos paso, por relación y confrontación, a través de un universo de imágenes llamadas a desvelar el oriente, el polo de atracción, que domina la obra al tiempo que la dota de organicidad.

8 M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 64. Traducción propia. "Ce qui fait énigme, c'est leur lien, c'est ce qui est entre elles —c'est que je vois les choses chacune à sa place précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre—, c'est qu'elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu".

En este inicial acercamiento será conveniente centrarnos en el curso tomado por aquella idea-madre que rige el proceso creativo. Sólo tras esta acción trataremos de dirimir el significado o al menos los anhelos de la búsqueda poética, debiéndonos contentar por el momento con la observación primero y el análisis después de las distintas formas mediante las que se recrean los motivos fundamentales, sus disensiones y próximas separaciones, sus reconciliaciones también, todas aquellas interdependencias, en fin, que en su conjunto ofrecen un cosmos en apariencia cerrado pero siempre en expansión, un mundo contenido si bien potencialmente infinito cuyo núcleo engendra de continuo nuevos e inagotables relieves. Cada una de estas incipientes formaciones será portadora, a su vez, de un particular deseo desde el que la poesía se adentra en la vida constituyéndose ella misma en grávida presencia, en realidad primera expuesta a una constante renovación.⁹

Asistimos al nacimiento y la perpetuación de una forma orgánica, no será otra cosa la obra de arte. Su mayor o menor capacidad de entregarnos su ser y, con ello, de que logremos dotar de amplitud nuestra propia realidad, dependerá de la intensidad atesorada por sus imágenes, del grado de verdad, de necesidad, poseído por cada una de ellas, de su cohesión interior. En este sentido, lo advertible en la superficie resulta a nuestro juicio tan sintomático como aquello hundido en las profundidades. Habremos, por consiguiente, de observar el conflicto del pensamiento, de las creencias que guían las transformaciones de los símbolos, partícipes de una serie de correspondencias llamadas a desvelar su significación en la totalidad del cosmos poético. Es asimismo por ello

⁹ Al respecto, en la obra de Michel Henry leemos pertinentes reflexiones en torno al cambio y a la voluntad de ser del fenómeno estético: “El arte es el devenir de la vida, el modo en que ese devenir se realiza. Así, todo ojo, por estar vivo y porque en su fondo está la voluntad de la vida de crecer, quiere ver más, toda fuerza desea más fuerza”. M. HENRY, *Ver lo invisible*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, Siruela, Madrid, 2008, p. 145.

que será necesario reparar en la larga cadena de cambios si es que queremos gozar de una visión abarcadora del universo de objetos. Desde ella podremos advertir la curva seguida por el desarrollo espiritual del par creador-creación.

En referencia a este curso metamórfico, indica Jung que

en el mundo de los fenómenos vale la ley del πάντα ρεῖ, del cambio eterno; parece que todo lo verdadero se transforma y que sólo lo que se transforma se mantiene verdadero. Todo envejece y necesita de la transformación y renovación.¹⁰

El presente aserto, sin embargo, no implica que dejemos de prestar atención a aquellas imágenes solidificadas, no perpetuadas en nuestro universo simbólico, pues precisamente en ellas podremos advertir sintomáticos rechazos, obstrucciones a tener en cuenta en la medida en que nos ofrecen una diferente apariencia de la obra, aquélla delimitada por sus restricciones internas, por imágenes imposibles de avivarse, contrapesos ya sin energía pero con evidente sentido dentro del proceso de conocimiento, gnoseológico, llevado a cabo por el lenguaje.

Por otro lado, además de los fenómenos vivos y de sus formas lignificadas, el espacio creativo contendrá una serie de elementos oscuros cuya situación en la sombra generará un desequilibrio a ojos del lector pues aquello que éste observa no se corresponderá con cuanto la creación encierra en sus entrañas. Estos elementos silenciosos y pacientes se mantendrán a la espera de su eventual nacimiento —más allá de que éste acontezca o no—, a la espera de tomar parte, ellos también, de ese cuerpo que avanza y no se detiene en su perpetua sed de manifestación. La carencia de forma fenoménica, la

10 C. G. JUNG, 'Mysterium coniunctionis', *Obra Completa*, trad. de J. de Rivera y J. Navarrio, Trotta, Madrid, 2002, vol. XIV, p. 347.

invisibilidad de un determinado componente, podemos añadir, no implica su inexistencia ni tan siquiera su falta de relevancia en la totalidad, dado que no todo lo que existe en estado preformal alcanza el grado de ser.¹¹ De modo paralelo, la imposibilidad de alumbrar un estrato descarnado, trascendente, no constata la inexistencia de este último orden, si acaso nuestra ceguera o el eclipse que la provoca. Este estrato metafísico, a fin de cuentas, conforma en el imaginario en estas páginas expuesto un centro de gravedad cuya anulación implicaría el desmoronamiento del universo poético.

En líneas generales, puede decirse que la mayor carga de contenido poseída por la imagen impelerá a hacer más real, más corporal, su cara oculta, su sombra, evitándose así la caída en un maniqueísmo ciego, la separación tajante entre elementos tangibles y aquellos otros no advertibles. El orden no iluminado de la creación atesorará una carga tan elevada como la concentrada sobre las imágenes, manteniéndose así su rol enteramente activo en el universo poético al que, obviamente, pertenece, participando de

11 Hacia el final de su trabajo sobre Kandinsky, en el que página tras página analiza la relación entre lo visible e invisible en la obra del pintor, Henry, por medio de una prosa altamente lírica, nos aleja del mundo de la representación para adentrarnos en uno pre-existente vinculado con el universo de los posibles o, por decirlo en palabras de Goethe, con el reino de las Madres: “¿De dónde vienen [las formas del pintor]? De ese lugar de antes del mundo que no tiene el aspecto de ningún mundo, al que ninguna mirada ha tomado medida. Vienen de las potencias de la noche donde descansa toda cosa y todo ser antes de su nacimiento, cuando ningún espacio regula su navegación según el arriba y el abajo, lo claro o lo oscuro, cuando ignoran las convenciones y las leyes, pues esas leyes, esas direcciones, ese espacio, no han sido elegidos todavía. La naturaleza no es más que un caso particular del arte. Crea seres en serie según arquetipos eficaces para que un día quizás esos seres sean más emprendedores, se lancen hacia otros posibles. En la Noche se elaboran los posibles no nacidos, las voluntades insatisfechas de la Vida, todo lo que antes de desplegar su ser extático en la luz no existe sino en tanto que ese poder sumido en sí mismo y que goza de todo lo que puede hacer. Son las fuerzas que trazan las líneas, que inventan los colores. No por no ser visibles, ni estar situadas unas junto a otras en la claridad de un Afuera, son menos invenciblemente lo que son; nada en este mundo o en otra parte sobrepasa su certeza.” M. HENRY, *op. cit.*, p. 165.

manera efectiva, él también, en el desarrollo metamórfico de la creación. Por todo ello, no concederemos a lo en apariencia ausente menos ni más carácter real, menos ni más componente numinoso, que el poseído por las imágenes iluminadas, pues lo verdadero concierne tanto a la luz como a la parte de sombra.

Próximo a este último aspecto, la consideración usual de que el despojamiento fenoménico constituye un terreno propicio para la construcción de un lugar de ser resultará nefasta cuando queda desprovista de la contención conveniente. Así, el espacio no hollado en el que el poeta encuentra su templo, terreno propicio para cantar, deviene, en un dominio desesperanzado, en un abismo en el que el creador corre el riesgo de ver derramado su universo de imágenes: éstas poseen una naturaleza simbólica cuando quedan cohesionadas, pero se revelan potencialmente fragmentadoras en aquellos momentos en que no son capaces de asentarse sobre un eje de coordenadas o sistema aglutinante. El lugar de habitar, de creación y de epifanía, será sustituido en este último caso por un vacío de insondable hondura, orden abierto a una noche sin fin de la que el poeta a duras penas logrará escapar pues el norte de su universo se confunde con el sumidero por el que se derrama su constelación de formas. La cualidad sacra del lenguaje únicamente se verá preservada cuando éste se vincule con un ordenamiento capaz de dotar de sentido último al mundo de imágenes erigido por el poeta.

La descreencia en el valor del símbolo, en su eficaz situación dentro de un constructo eidético, en definitiva, implicará que la apertura originada genere un espacio abismal, una brecha de naturaleza maniquea cuyo fondo luminoso apenas se logrará discernir, suponiendo así la noche mística una manifestación de abatimiento en tanto que el templo poético es suplantado por un abismo interior, duda comprensible pero no necesaria para quien a través de lo palpable, de la imagen, se muestra capaz

de advertir lo absoluto sin tener que echar por tierra el mundo fenoménico o incluso las categorías de nuestro orden real-racional. Podríamos por ello indicar que a lo racional real propugnado por Hegel le sucederá una posterior irracionalidad de lo real que, hipertrofiada en exceso, guiará al individuo hacia lo irreal de la realidad como paradigma de vida en nuestros tiempos presentes. En este abismo de hondura proporcional al escepticismo arraigado en quien emprende la búsqueda entrarán “en contacto lo cómico y lo trágico, contacto que se prolonga hasta el infinito”¹² dado que la indagación estética, llegado el momento, logra avanzar pero no iluminar, perpetuándose el recorrido del poeta, el recorrido del verbo, a través de una serie de transformaciones a cada paso más densas, más cargadas de contenido alegórico pero en modo alguno simbólico. Recíprocamente, conforme la palabra se satura de adherencias, su significación se presenta más borrosa y confusa: la búsqueda deviene agónica.

La experiencia estética, no está de más mencionarlo, se desarrolla en unos dominios ajenos a lo cuantitativamente mensurable, no pudiendo adentrarse la palabra —y con ello tampoco el poeta— sino simbólicamente allá donde se eclipsa nuestro mundo definido y conceptualizado. El salto hacia un estrato religioso, tomando como modelo la teoría de los tres estadios —estético, ético y religioso— de Kierkegaard, no se logrará desde un orden estético, como pretendía Schiller y como comprendieron Kant y Goethe, sino que hunde sus raíces en dominios preformales —aun advertibles posteriormente, mediante relaciones analógicas, desde el orden representativo—, requiriéndose de una transfiguración en la configuración espiritual del individuo no alcanzada gradualmente sino mediante el consabido salto al vacío propugnado por el filósofo de Copenhague. Esta sed de absoluto, esta querencia de unión con lo extemporal, cuando se presenta mantenida en el tiempo quedará reflejada mediante la perpetuación

12 S. KIERKEGAARD, *Temor y temblor*, trad. de Vicente Simón Merchán, Editora Nacional, Madrid, 1981, p. 86.

de una directriz ascendente tal y como observamos, por citar un ejemplo, en *La columna sin fin* de Brancusi, modelo indicativo de una tendencia explícitamente mística, denodadamente abismal. Al respecto, cabe añadir que esta forma vertical, aun pudiendo funcionar simbólicamente a modo de axis mundi, va a remitir, en última instancia, a un espacio a-fenoménico —al menos en nuestra asimbólica época—¹³ de marcado sello existencial.

Aquello que, por otro lado, continuando con la estratificación planteada por Kierkegaard, se constituye como reflejo de una religiosidad no desgarrada, quedará representado aún en los márgenes del universo simbólico del escultor rumano por el mero estar observable en *El comienzo del mundo*, convergencia absoluta, unidad concentrada y carente de punto de fuga donde imagen y concepto se solapan en absoluta identidad. En último término, la gravidez espiritual o la vacuidad cósmica atesorada por la imagen recaerá en el significado que le quiera o le pueda conceder aquél que se acerque a dicha forma simbólica, y sin embargo es preciso recordar que no dejamos de tomar parte de un constructo fundamentado milenio tras milenio y, en consecuencia, que la imagen por sí misma posee unas denotaciones respecto de las que resulta complicado sustraerse.

La obra de arte, cuando se conforma como espacio de ser, de habitar, cuando revela una naturaleza inmanente, posibilita, más allá de que posteriormente se produzca o no, la convergencia entre lo metafísico y lo humano. Por su parte, una estética abocada a la búsqueda incesante de un absoluto transcendental manifestará una orientación excéntrica dado que se encauza hacia un orden permanentemente ulterior, representándose con ello el deseo de unión con un objeto situado siempre en la lejanía e imposible de ser interiorizado de no darse previamente

13 Entendemos que habitamos, ya desde casi siglo y medio atrás, un manierista estrato cultural de tono asimbólico desmembrado en diferentes etapas comprendidas como subdivisiones de un mismo epígrafe.

cabida al simbólico abrazo entre sujeto y objeto.¹⁴ Este abrazo, en los momentos poéticamente plenos, constituye aquello que determina la acción del individuo. Si tomamos la escalera de Wittgenstein para ejemplificar lo indicado, nos encontraremos con que, habiendo alcanzado el sujeto un óptimo estadio de idealidad, en un momento dado le resultará preciso —siguiendo, sin desviarnos, la conocida proposición del filósofo— dejar caer la escalera que hasta el momento le sustentaba —podemos transferir esta acción a la realidad del símbolo—: sólo en ese instante se repara en que el encumbramiento no encontraba su soporte en uno u otro peldaño, sino en un estado de suspensión permanente.¹⁵

Volviendo a nuestra preocupación, resulta preciso añadir que la presente tendencia excéntrica, el presente componente de duda delatado formalmente por el inagotable ascenso de la imagen, la encontramos priorizada en el místico errático en su empeño en abocarse siempre adelante sin verse nunca capaz de colmar sus desesperados deseos. Algo distinto, según acabamos de exponer, acontece en aquellos momentos en que la búsqueda tan sólo es postergada con el propósito de representar en un orden temporal lo que permanece ya alcanzado. Esto último será cuanto apreciamos, por ejemplificar con un cristalino modelo, en san Juan de la Cruz, cuya poesía, pese a exponer los logros de su fe de modo desarrollado y como meta final de un áspero camino, revela una evidente unidad con el objeto de búsqueda, unidad acontecida ya antes de que se inicie el recorrido

14 Encontramos la misma distancia, la misma diferencia cualitativa, en la dualidad conformada por la iglesia románica y la gótica. Parece innecesario señalar que cada una de ambas construcciones es proyección de un distinto modelo político-teológico.

15 Disentimos, en fin, al menos en lo concerniente al tema que nos ocupa, de la fórmula de Engels alusiva a que el exceso cuantitativo deviene en un momento dado en un diferente grado cualitativo. Comprendemos que el recorrido previo a lo sumo prepara, dispone, para un necesario salto al vacío, pero también que una excesiva dilatación de dicha fase preliminar acaba por angostar las capacidades del sujeto.

desvelado por el poema, siendo en consecuencia éste una manifestación evolutiva de cuanto permanece afianzado en la naturaleza del místico.¹⁶ De apoyarnos sobre otra imagen, sobre otra simbólica escena, observaremos a Abraham poniendo término a su ascensión al Moriah para con ello revelar un estado de absoluto despojamiento. Sólo entonces concluye la tarea activa del profeta, devenido ya en objeto de una necesidad superior. Por concluir con estos modelos de nuestra tradición cultural, recogemos por su simplicidad elocuente la siguiente afirmación de Silesius relativa a la necesaria adecuación entre orden fenoménico y orden trascendental. Afirma el autor de *El peregrino querúbico* que “un granito de mostaza, si lo quieres comprender, / Es la imagen de toda cosa superior e inferior”,¹⁷ atesorando dicha imagen tensión cósmica en reposo, aquella misma que hemos advertido en *El comienzo del mundo* de Brancusi. El mencionado salto al vacío habrá de darse, por tanto, no ya hacia un orden enfrentado con lo fenoménico sino hacia uno abrazado y guarecido en este último. Así habrá de interpretarse justamente la obra de Brancusi una vez que se deja de lado la aparente disociación de base, resultando con ello claro que hemos partido de su doble manifestación plástica —columna y esfera—, dada su explicitud y a un mismo tiempo su alta complejidad, con el fin de exponer un estado preliminar pero no el sentido acumulado en el ordenamiento simbólico del escultor, revelado sólo desde su comprensión integrada.¹⁸

En este universo imaginario, toda forma representada a modo de simbólica esfera, a modo de imagen de totalidad —piedra, hombre, árbol, cruz, etc.— en la que

16 A lo sumo podrá decirse que el desarrollo existencial del individuo actualiza aquello que, en potencia, en un orden elevado de realidad, ya está realizado.

17 ANGELUS SILESIUS, *El peregrino querúbico*, trad. de Luís Duch Álvarez, Siruela, Madrid, 2005, p. 179.

18 Así, por tanto, las dos obras mencionadas del artista rumano revelan un mismo estado de completitud, el uno desde un ámbito fenoménico y el otro desde uno a-fenoménico.

reside en acto el espíritu de la creación, se mostrará como fenómeno unitario y dominio de no dualidad, aun cuando, reiteramos, aquí la clave, la significación última, no radicará tanto en el objeto en sí como en el sentido que alumbra una u otra expresión estética, y no como resultado de la hipotética carencia de valor simbólico de dicho objeto sino justamente como consecuencia de lo contrario, esto es, como resultado de la fundamentación de dicho objeto sobre patrones o necesidades profundas. Sobre estas necesidades se sustentan las relaciones que nosotros, a posteriori, llevamos a cabo. Cabe en ello advertir cómo la lógica emplea la disección como forma natural de adentrarse en el mundo fenoménico.

Aún en lo referente a la prevalencia de un patrón elemental sobre el tejido simbólico desde el que accedemos al ser de las cosas, intuitivas al respecto resultan las siguientes palabras de Léon Bloy recogidas por Ernst Jünger. Con ellas, guiadas por el “ojo sorprendentemente agudo [de Bloy] para signos y fisuras”,¹⁹ cerramos este capítulo. El apologeta francés menciona al respecto que por debajo del hecho o fenómeno particular reside una forma arquetípica. Con ello alude al simbolismo de la cruz y comprende que su formalización, más allá de condicionantes concretos, de un modo u otro “se habría realizado en la historia”. De manera tal —prosigue Bloy citado por Jünger— que “si Cristo hubiese sido ajusticiado con la espada, se habría venerado la empuñadura en forma de cruz, si se lo hubiese lapidado, entonces habría muerto con los brazos extendidos en forma de cruz”.²⁰ Evitando caer aquí en una dialéctica estéril, quedémonos con la idea que el propio Jünger desea resaltar, concerniente al lazo directo entre cuanto subyace al fenómeno, el fundamento, y el ordenamiento o la estructura formal desde la que el ser percibe y se integra en la realidad.

19 ERNST JÜNGER, *Acercamientos*, trad. de Enrique Ocaña, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 327.

20 *Ibidem.*, p. 327.

RIQUEZAS Y CARENCIAS DEL LENGUAJE

El lenguaje, cuando lejos de permanecer, de asentarse sobre el objeto designado con el fin de desplegarse en su completa amplitud, se dirige de primeras hacia una infinitud extemporal, cuando se desarrolla guiado por la duda y apunta hacia un más allá sin lograr encontrar más significado que el ausente, merodea en torno a un objeto sin ser capaz de nombrarlo. El despertar de dicha idealidad en el seno de la tierra, en un orbe de delimitada inmanencia, aproxima al sujeto a un sentir menos desgarrado. No obstante, arte y metafísica no siempre recorren el mismo camino pues el primero, como sabemos, entrega a la esfera del presente la mitad de su sustancia. La búsqueda emprendida por la palabra implica ante todo una lejanía respecto del objeto anhelado. Por el contrario, la exposición del vuelo en reposo supone —o al menos da

a entender— una convergencia entre sujeto y objeto. El lenguaje, en este punto, se muestra perfectamente capaz de representar, aun de modo simbólico, una idealidad, y no ya por su *singbarer Rest*, tomando prestada la expresión de Celan, no necesariamente por vía negativa, a la manera mística, sino asimismo por vía afirmativa en aquellos momentos en que presenta —concentra sobre sí— una realidad entendida por el sujeto como espacio desde el que aunar orden inmanente y orden trascendente. Al respecto, dado que la palabra o la imagen proponen un sentido que la sobrepasa —tal y como hemos observado en nuestro acercamiento a Brancusi—, éste deberá permanecer previamente iluminado, aun de forma sutil, en el interior del individuo. Cuando dicha asimilación no acontece tendrá lugar una búsqueda emprendida desde nuestra naturaleza racional hacia aquella otra irracional, con la consiguiente confrontación de elementos,²¹ una búsqueda aun de orden místico —o precisamente por ello— abocada a un desgarramiento entre la esfera humana y aquella que excede al ser, doloroso distanciamiento denotativo de sociedades especulativas y despojadas de todo presentimiento mítico.

Si recurrimos a la poesía más definitoria de José Ángel Valente para ejemplificar lo recién expuesto, observaremos cómo en este modelo de indagación u horadación en el lenguaje y por medio del lenguaje, el poeta se solapa con el místico, al menos en lo referente a su tendencia a perpetuar la búsqueda emprendida, pero apenas, en muy escasos momentos, se da un asentamiento o abrazo entre sujeto y objeto eidético dado que el templo constituido por la palabra constituye un lugar de paso pero no ya de estar. En este modelo, por consiguiente, no resultará posible advertir apenas contención, apenas cohesión simbólica estable: “Qué dolor el morir, llegar

21 Nos referimos con ello, de modo explícito, a una pugna de las sustancias elementales: agua, tierra, fuego, aire y, en su caso, éter —en el sentido ya indicado, pues no obviamos que este último elemento ha sido en diferentes momentos equiparado con el elemento aire.

a ti, besarte / desesperadamente / y sentir que el espejo / no refleja mi rostro / ni sientes tú, / a quien tanto he amado, / mi anhelante impresencia”.²²

Recapitulando lo expuesto en estas últimas líneas, comprendemos que la unidad del universo poético podrá ser advertida desde una lectura simbólica si bien tan sólo una vez que se ha puesto cierta distancia respecto de su metamórfico ser. El símbolo orienta, aproxima, pero a un tiempo demanda nuestra participación. Llegado el momento, dejamos de lado un acercamiento gradual y, con base a las relaciones de analogía posibilitadas por la imagen, accedemos de manera súbita a aquel estrato en el que el lenguaje ha de echarse a un lado. Cabe además añadir que en un estado desvinculado de todo presentimiento espiritual ni tan siquiera el establecimiento de lazos simbólicos acercará al sujeto a la experiencia numinosa. La palabra, en esta búsqueda, posibilita un recorrido pero a su vez demanda una cristalización. Sólo un asentamiento del sujeto sobre el objeto permite sacralizar el universo sensible dado que desde dicha convergencia la unidad entre nuestro interior y aquello que queda fuera deviene en epifanía.

La mística, cuando es representada como búsqueda inagotable, se convierte en un retrato sintomático de la orfandad del individuo, constituyendo un medio cuyo fin último sólo puede resultar alcanzable gracias a un estado de convicción concretado en la integración de materia y espíritu.²³ El camino del místico, de no darse este último

22 J. A. VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2006, p. 554.

23 Resulta en este momento oportuno comprender que el proceso de conocimiento —gnóstico— puede entenderse como aquello que le queda al sujeto tras una inicial pérdida —hay otras muchas lecturas, no obstante—. Como apunte adicional, no está de más acudir al pensamiento de Bonnefoy, para quien la poesía y la gnosis constituyen realidades opuestas: vid. Y. BONNEFOY, *La poésie et la gnose*, Galilée, Paris, 2016, pp. 11-56. El punto crítico reside en una comprensión del mundo bien como hogar, bien como tierra de exilio. En cualquier caso, no hemos de perder de vista que, al menos potencialmente, ambos estados o experiencias, creencia y conocimiento, conforman una unidad.

encuentro, devendrá en errante aventura, denotará una permanente carestía, pues el absoluto anhelado no se alcanza de modo gradual sino por medio de un salto al vacío. La mística avanza, la religiosidad se detiene; la negación del espíritu igualmente se detiene. El medio por el que un desarrollo estético de naturaleza mística alcanza en ocasiones el objeto ansiado poco tendrá que ver con cuanto desde fuera es advertido, pues aquello que fundamenta la acción, como en el caso de Abraham y volviendo al ejemplo presentado por Kierkegaard, consiste en una religiosidad previa y fuertemente arraigada en el sujeto que emprende la búsqueda. Por lo demás, la mística camina sobre un alambre donde encontramos a un lado la divinidad y al otro el vacío.

Tanto en el sujeto capaz de atravesar, capaz de avivar, la lógica del lenguaje, como en el individuo descreído o encerrado en su red —en la del mundo fenoménico asimismo—, se observa un asentamiento sobre lo absoluto, sobre lo absurdo si se quiere, una ciega creencia en la existencia de un objeto —Dios o la nada— de iguales o mayores proporciones que la misma creación. El místico, al menos tal y como se nos presenta en el hecho estético contemporáneo, disientirá tanto de quien defiende el carácter numinoso de la realidad fenoménica, como del no creyente en esta cualidad de lo real, dada su necesidad de aprehender y, sobre todo, dado su natural desgarrado, de manera que en aquellos momentos en que avanza envuelto en la niebla corre el peligro de, pisando terreno sagrado, profanar, mientras que en los momentos en que camina sobre terreno profano puede engañosamente creer que permanece ante un fenómeno sacro.²⁴ La delimitación de estos diferentes aspectos se

Desde esta vía media la oposición realizada por Bonnefoy ha de tomarse con cautela: sólo es válida hasta cierto grado.

24 Podríamos referirnos, conforme a lo indicado en la cita inmediatamente anterior, al gnóstico como aquél que sabe, y al poeta o sujeto religioso como aquél que cree. Sintomática al respecto resulta la respuesta que Jung ofreció a su entrevistador en el momento en que éste le preguntó por su creencia o descreencia en una divinidad. El psicólogo

comprende como tarea esencial a la hora de desarrollar nuestro método crítico. Al respecto habremos de evitar, ante todo, caer en una visión exclusivamente materialista o en una puramente abstracta del objeto, perspectivas que, en función de sus naturalezas unidireccionales, desfigurarían el rostro completo de la obra a la que nos deseemos acercar. Trataremos por ello de trazar una curva amplia de pensamiento con el fin de evitar una intelección excesivamente rígida de la obra de arte; de este modo nos será posible constatar el hecho de que el símbolo demanda materialidad, dinamismo y cristalización por partes iguales.

Llegados a este punto, parece conveniente añadir que el individuo, por lo común, tiende a abandonar pronto el templo que le ha sido concedido, quedando así fuera de su interioridad, arrojado a la vida, a un espacio artificial y desnaturalizado. Por el contrario, aquel sujeto al que definiremos como poético —dicho de modo un tanto inespecífico y dentro de los parámetros que vamos exponiendo—, aquél que convive con lo sagrado, que lo torna manifiesto, tratará con su tarea de crear espacios donde morar, templos en los que encontrar descanso, lugares donde retirarse del mundanal ruido, monasterios de letras o imágenes a cuyo interior le resulta imposible el acceso a quien respira escepticismo. Quien visite uno de estos templos habrá de tornarse, el tiempo que resida en su interior, él también, en formación activa de la naturaleza creadora. Serán estos templos lugares para la eternidad puesto que no se presentan sometidos a lo contingente, puesto que se corresponden con un orden sacro, no identificado de lleno con los espacios habitados en nuestra cotidiana existencia, alejada de su mágica envoltura. El

expresó entonces su innecesidad de creer en tanto que le bastaba con saber. Ciertamente, aquí parece darse una inversión del fundamento de la experiencia religiosa, si bien no puede dejarse de lado el hecho de que en la aludida distinción arraiga un motivo de disputa perpetuado a lo largo de los siglos. La anécdota la hemos encontrado en TOM CHEETHAM, *El mundo como icono*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, Atlanta, Girona, 2019, p. 186.

poeta tratará de encontrar en los márgenes abiertos por su obra un espacio redentor capaz de trasladarle desde lo sometido al tiempo a lo liberado de él; desde estas lindes oficiará de custodio evitando la afluencia de la estéril razón, la intromisión en su imaginario de aquel engañoso brillo enemigo —al menos cuando irrumpe en excesiva proporción— de la labor creadora.

Nuestro acercamiento al universo creativo no toma el fenómeno y el objeto de búsqueda como dos elementos esencialmente discordantes, sino que entiende el hecho estético como concreción potencialmente sacra, y el objeto al que apunta como eminente presencia. Desde esta adecuación, cabe advertir, el fondo presentido no denotará una realidad confusa e inaccesible al ser, sino próxima a éste siempre que el sujeto lo advierta como parte de sí mismo. Nuestra fenomenología acudirá a la observación de la materia como espacio de fruición, como ámbito inclinado al deseo, al deleite de todo aquello que la naturaleza y la imaginación ofrecen, no escatimando nada por impuro, por irreal, pues para nosotros lo racional es real, como también lo es lo irracional, aquello oscuro e intuitivo que participa del proceso creador. No tomaremos como exclusivos focos de atracción, en consecuencia, ni la unidad protoformal ni cuanto queda más allá del lenguaje, sino que asimismo comprenderemos los fenómenos intermedios como ámbitos de realidad dotados de rasgos esenciales. Es en estos terrenos, justamente, donde acontece una batalla entre las pulsiones de atracción del poeta y sus propios rechazos, donde se advierte, también, su necesidad de ofrecernos la palabra a pesar de las fuertes inclinaciones que le incitan a callar.

La materia se presenta, desde esta comprensión, como elemento vinculado con un orden numinoso. Despojar de relieve la forma expresiva equivaldría a mutilar su ser, así como a impedir toda opción de acercarnos a lo real. Una separación tan contundente sería —acudiendo a las palabras de Merleau-Ponty— “poner la solidez del ser de

un lado y su variedad del otro”,²⁵ dividiendo así espíritu y materia, haciendo de esta última burda corporalidad y del primero abstracción insondable, ámbito fácilmente dado a la especulación y al palabreo vano, al surgir estéril de un lenguaje carente de criterio, pobre marco desde el que designar aquello que exige revelarse como objeto fenoménico de resonancias inabarcables. Como corolario a estas cuestiones consideramos que “la representación no detiene el análisis infinito”,²⁶ desde luego, pero, de modo recíproco, que un acercamiento a lo infinito no sólo no ha de prescindir de la representación sino que debe — si es que se puede hablar de deber en estas latitudes—, por el contrario, de asentarse sobre ella, sacralizarla, tomarla como elemento simbólico puesto que en su dinamismo habita la sustancia creadora.

Para concluir con este apartado, acercándonos a Henri Lefebvre, leemos en una de sus páginas y en relación con este último aspecto un comentario acerca de lo que el pensador denomina “la transición de la filosofía a la meta-filosofía”;²⁷ la transición de Marx y Nietzsche a Heidegger y Lukács, a quienes no califica como filósofos en el sentido clásico del término. En referencia a esta metamorfosis del pensamiento, Lefebvre menciona que

la filosofía se proponía abolir las representaciones, ya trascendiéndolas, ya situándose más acá de ellas. La actitud meta-filosófica difiere de la actitud filosófica en particular en esto: acepta el mundo de las representaciones. Lo analiza como tal; la crítica de las representaciones, interna a su mundo, resulta del análisis. Descubre que los filósofos y las filosofías fueron mucho menos ajenos a las representaciones de su tiempo, de su sociedad. Partían de ellas para

25 M. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 66. Traducción propia: “mettre la solidité de l’être d’un côté et sa variété de l’autre”

26 H. LEFEBVRE, *La presencia y la ausencia*, trad. de Óscar Barahona y Uxoá Doyhamboure, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 301.

27 *Ibidem.*, p. 11.

sus explicaciones y sus elaboraciones sistematizadas, procediendo por empobrecimiento más bien que por enriquecimiento. La ilusión filosófica consiste precisamente en esa creencia: trascender las representaciones alcanzando una Verdad más concreta y más compleja;²⁸

dicha verdad, concreta y compleja, se muestra, según hemos expuesto, perfectamente representada en aquellos momentos en que el lenguaje adopta una función simbólica, expresando —sin necesidad de atentar contra sus posibilidades— una realidad honda y amplia al tiempo que advertible por nuestro espíritu.

28 *Ibidem.*, p. 112.

3

EL SÍMBOLO COMO FUERZA DE LA CREACIÓN

A la hora de ahondar en los estratos de nuestro imaginario resulta oportuno recurrir al pensamiento de Paul Ricoeur, quien en su obra *Finitud y culpabilidad* distingue tres diferentes niveles observables en todo símbolo:²⁹ uno poético, concretado en el lenguaje y coincidente con su expresión; otro onírico, abrazado al mundo íntimo del poeta, y, por último, un nivel cósmico dominado por

29 “No se entiende, en efecto, el empleo reflexivo del simbolismo [...] salvo remontándonos hasta sus formas ingenuas, donde el privilegio de la conciencia reflexiva se subordina o bien al aspecto cósmico de las hierofanías, o bien al aspecto nocturno de las producciones oníricas, o bien, finalmente, a la creatividad del verbo poético. Estas tres dimensiones –cósmica, onírica y poética– del símbolo están presentes en cualquier símbolo auténtico; el aspecto reflexivo de los símbolos [...] no se entiende si no va unido a esas tres funciones del símbolo”. P. RICOEUR, *La metáfora viva*, trad. de Agustín Neira, Trotta, Madrid, 2001, pp. 175-176.

relaciones amplias de naturaleza analógica tendentes a aunar las imágenes con una voluntad omniabarcante. La convergencia de estos tres planos concentrados sobre la palabra posibilitará el cumplimiento de aquella necesidad expuesta por Schopenhauer alusiva a que

el carácter empírico tiene que proporcionar el reflejo del inteligible en un curso vital y no puede resultar distinto de lo que exige la esencia de éste. Mas esa determinación se extiende solamente a lo esencial, no a lo accesorio del curso vital que según eso se manifiesta,³⁰

abriéndose así una brecha entre ambos aspectos de la existencia y haciendo acto de aparición, por lo mismo, el conocido velo de Maya mentado por el filósofo de Hamburgo.

Con el objeto de indagar en estos terrenos, conviene distinguir aquellas imágenes esenciales de aquellas otras en principio peregrinas existentes en todo tejido poético. Esta tarea será factible mediante la distinción entre formas vivas y formas solidificadas, o lo que viene a ser lo mismo, entre formas en mutación y formas ya detenidas. Ambas, por simbólicas las unas y por sintomáticas las otras, resultan válidas con vistas a esclarecer el universo imaginario. No compartimos la idea, en este aspecto, de que la imagen proporciona tan sólo un velo que oculta una realidad esencial,³¹ según puntualiza Schopenhauer cuando afirma que

30 A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación I*, trad. de Pilar Gómez de Santa María, Trotta, Madrid, 2004, p. 213.

31 Comprendemos, en cambio, que el símbolo cumple con la doble tarea de exponer y de ocultar a un mismo tiempo.

la voluntad como cosa en sí es totalmente distinta de su fenómeno y está libre de todas las formas fenoménicas en los que ingresa al manifestarse, formas que por ello afectan únicamente a su objetividad pero le son ajenas en sí misma.³²

Consideramos al respecto y con base a la ya clásica idea de la armonía del mundo,³³ que el fenómeno posee la facultad de acercarnos a la esencia de lo real, esto es, que justamente desde aquél resulta posible aprehender la voluntad que mueve y determina el desarrollo completo de lo existente. De acuerdo con lo indicado, entendemos que el universo de manifestaciones se muestra capaz de proveer de verdad y no sólo de estéril belleza. Con vistas a tomar de las aludidas manifestaciones su esencialidad parece necesario despojarlas de su componente artificioso mediante la acción dirigida por nuestra mirada, mediante nuestros sentidos participativos y nuestro espíritu generador de relaciones vivificantes.

Cuanto nos interesa en lo que respecta a este fenómeno es, ante todo, dilucidar la línea elemental de desarrollo de la creación. Nuestro estudio, por ello, no necesariamente será minucioso en el análisis de las partes, sino que fundamentalmente tratará de ser profundo, incisivo, en el esclarecimiento de las dinámicas que guían y estructuran el universo explorado. Desveladas estas dinámicas, podremos delimitar los márgenes de dicho universo e incluso trazar el patrón básico correspondiente a los tres estadios que ha de atravesar todo verdadero símbolo, a saber, nacimiento, plenitud y muerte, cada uno de ellos asociable a una estructura espiritual y a un concreto grado ontológico.

³² *Ibidem.*, p. 165.

³³ Remitimos, por iluminador al respecto, al trabajo de LEO SPITZER, *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2008.

Nos situaremos, en suma, ante un sistema regido por una serie de fuerzas dominantes. Éstas, al tiempo que dotan de sentido y de estructura al universo poético, dejan a su vez entrever una ilimitada proyección formal en la medida en que la capacidad metamórfica del símbolo es, ciertamente, inagotable. En esto compartimos la creencia expresada por Jean-Pierre Richard cuando señala que:

La unidad viviente que persigue el acto crítico escapa de este modo a su captura. Se indica, pero no puede capturarse. Es necesario resignarse [...] ¿Esta imposibilidad nos debe descorazonar? Ella sustenta, al contrario, la labor crítica, definiendo su más justo alcance. Retomando una metáfora mallarmiana, podríamos decir que la crítica no tiene otra tarea que cumplir sino tejer pacientemente una tela infinita.³⁴

Puede decirse, por tanto, que observar no será sino penetrar en la realidad del ser, atender a su forma dinámica, extendida siempre un poco más allá de cuanto muestra la imagen. El lenguaje no sólo representa un objeto, sino que se convierte en llave de acceso hacia un orden más profundo que aquel otro convencionalmente iluminado. El estudio de la transición entre voluntad creadora y fenómeno poético, necesario con vistas a indagar en las relaciones entre espíritu y materia, habrá de llevarse a cabo tomando la representación como fenómeno partícipe de una serie de ritmos elementales no aprehensibles —al menos en un primer momento— de modo racional, tal y como expone en su obra *El origen*

34 J-P. RICHARD, *op. cit.*, p. 37. Traducción propia. “L’unité vivante que vise l’acte critique échappe donc à la prise. Elle s’indique, mais ne peut se saisir. Il faut s’y résigner [...] Cette impuissance doit-elle nous décourager? Elle soutient au contraire l’entreprise critique, en définissant la plus juste portée. Reprenant une métaphore mallarmienne, nous pourrions dire que le critique n’a point d’autre tâche à accomplir qu’à tisser patiemment une toile infinie”.

musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas Marius Schneider. De acuerdo con el mitólogo alemán,

el símbolo es la manifestación ideológica del ritmo místico de la creación y el grado de veracidad atribuido al símbolo es una expresión del respeto que el hombre es capaz de conceder a este ritmo místico.³⁵

La consecución de un alto grado de veracidad, cabe añadir, requerirá de un ejercicio anímico por parte del sujeto situado ante la obra, de manera que éste habrá de realizar un último ejercicio de abstracción con vistas a completar el proceso creativo.

El poeta, por su parte, llevará a cabo este ejercicio espiritual en el momento en que dote de forma a su creación, si bien, en tantas ocasiones, una vez ha concluido su tarea y se ha desembarazado de su influencia no necesariamente la comprenderá como preñada de veracidad pues, para entonces, la lógica pugnará airadamente por analizar y echar por tierra los hallazgos del espíritu. Lo sagrado, con todo —y más allá del sentido que se le quiera atribuir al término—, se manifestará ante nosotros primeramente a través de la representación, siendo ésta el medio indispensable para aunar lo fenoménico con aquello que lo anima. El hecho numinoso hará, por tanto, acto de aparición en el mismo momento en que el proceso creativo acontezca, siendo su huella perceptible para nosotros a partir de su materialidad, esto es, a partir de sus contornos fenoménicos, y desde un estado de discernimiento óptimo.

En la mirada del individuo reside, según vemos, la posibilidad de suprimir la barrera que lo distancia del objeto, pudiendo devenir ésta en espacio de epifanía o, por el contrario, en abismo aniquilador, en infranqueable brecha de ruptura entre mundo interior y exterior. Salvado

³⁵ M. SCHNEIDER, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 2001, p. 15.

este escollo, podemos hablar de un desarrollo que pasa de lo encarnado a lo desencarnado, de una palabra que se abre paso hacia la luz para tornarse, en última instancia, ella misma en luz, irradiando a su paso colores y formas, rompiendo la finitud de los conceptos y fusionando unas imágenes con otras a medida que comienzan a arder, quedando entonces liberada la palabra en tanto que lo real se descodifica y coincide con la idea. El sacrificio de una imagen posibilita así el engendramiento de una segunda y, a su vez, el que con la profanación a la que cada una de las imágenes se expone acontezca una inminente sacralización dentro de una rueda llamada a engarzar la forma creada con aquella otra infinita.

En aquellos momentos en que cristaliza una renovada imagen presenciaremos cómo la forma particular y la estructura de la totalidad convergen en esencia pese a sus diferentes calidades. De no advertirse dicha identidad, el sujeto que hasta la obra se aproxima tan sólo reparará en el abismo que separa un plano fenoménico de otro a-fenoménico. La imagen, en tal caso, se mostrará desplazada de su centro como consecuencia del entrometimiento de un componente lógico-constrictivo siempre reacio a perder sus mal comprendidos derechos. Frente a este absurdo dualismo, y de acuerdo con Cassirer, encontramos que “el espíritu sólo alcanza su verdadera y completa interioridad al manifestarse exteriormente”,³⁶ hallando de esta manera el sujeto, en dicho espacio de honda receptividad, el mundo real impregnado de sentido, revelado en consecuencia como fenómeno primigenio. El dinamismo de la naturaleza creadora —podríamos emplear, siguiendo a Leibniz, el término de *conatus*—, observable a partir de su constante transformación, responde así a un origen a-fenoménico, resultando no obstante cada momentánea cristalización advertible por el poeta. Éste, no obstante, deberá desprenderse del objeto una vez capturados sus reflejos, en la medida

36 E. CASSIRER, *Filosofía de las formas simbólicas II*, trad. de Armando Morones, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 245.

en que conforme repara en ellos habrán surgido ante él renovadas formaciones desde las que proseguir con su tarea. Continuando con Cassirer, leemos que

el hombre y el dios deben tener la misma carne y la misma sangre, si es que ha de formarse una verdadera unidad entre ellos. Así pues, la espiritualización de lo sensible trae como consecuencia inmediata la sensualización de lo espiritual en virtud del acto de sacrificio. Lo sensible es aniquilado en lo que se refiere a su existencia física, y sólo en este aniquilamiento cumple con su función religiosa.³⁷

El desarrollo estético, la adecuación de la forma a su patrón evolutivo, se desarrolla por medio de constantes metamorfosis, de ese continuo deshacerse de lo ya formado con vistas a perpetuar el espíritu de la creación. Cada objeto descubierto quedará engarzado a una nueva imagen, componiéndose así una cadena encaminada a reunir un orden material con uno metafísico.

Cuanto aprehendemos desde un punto de vista fenoménico responde a una convergencia entre el ser y el objeto, entre la voluntad del individuo y aquello trascendente que queda representado. Movimiento y reposo permanecen unidos en el lenguaje, solapados en el epicentro de la creación. Todo lo que de verdadero contemplemos será siempre una misma fuerza cósmica recreada a través de irrepetibles formaciones. El poeta, en este sentido, será capaz de sorprender en pleno vuelo la belleza de estas formas, quedando detenida la expresión en un instante de hondura abisal. Ahora bien, retomando una idea anteriormente expuesta, la presencia a un mismo tiempo tanto de aquello esencial como de aquello accesorio con que queda revestida cada imagen, conllevará, de acuerdo con la naturaleza particular del sujeto, que éste

³⁷ *Ibidem.*, p. 282.

observe en el lenguaje una armonía universal bien de tono monista, bien dualista, o incluso la carencia absoluta de dicha armonía.

Cercano a este motivo, y para acabar con el presente planteamiento —si bien no con el epígrafe— acudimos en esta ocasión a William James, quien señala que

el mundo de nuestra experiencia se escinde siempre en dos apartados, uno objetivo y otro subjetivo; de los cuales el primero puede ser incalculablemente más amplio que el último, y este último jamás puede ser omitido o suprimido. La parte objetiva consiste en la suma total de todo lo que podamos pensar en un momento dado; la subjetiva es el estado interior en el que el pensamiento discurre. Lo que pensamos puede ser desmedido, por ejemplo, los tiempos y espacios cósmicos, mientras que el estado íntimo puede consistir en la más fugitiva e insignificante actividad de la mente. Con todo, los objetos cósmicos cuando los proporciona la experiencia sólo consisten en retratos ideales de alguna cosa, la existencia de la cual no poseemos interiormente sino que apenas la señalamos exteriormente, mientras que el estado interior constituye nuestra experiencia en sí; su realidad y la de nuestra experiencia son una misma cosa.³⁸

De igual manera, la convergencia en el poema de elementos esenciales y elementos cambiantes, mostrará, en su perfecta compenetración, una sobreabundante realidad, una verdad que difícilmente puede ser comprendida sólo como voluntad o sólo como representación, conformando ambas, precisamente en su

38 W. JAMES, *Las variedades de la experiencia religiosa II*, trad. de J. F. Yvars, Orbis, Barcelona, 1988, p. 547.

complementariedad, la totalidad con que “la imaginación humana reinstala el orgullo humano del conocimiento fáustico en los límites gozosos de la condición humana”.³⁹

Con el deseo de dotar de una mayor concreción a la palabra poética, nos adentraremos ahora en un enclave menos atemporal y algo más aferrado a los márgenes de la historia, comprendida ésta como conjunto de cuerdas entrelazadas, enmarañadas, del que, según tiremos de uno u otro cabo, poseeremos una visión siempre individual, siempre egoísta y aislada, sin llegar por lo común a entender que no es en cada una de sus ramificaciones ni en el desarrollo de éstas, sino en el todo y en su naturaleza mítica, atemporal, donde podemos encontrar el espectro sinóptico de la existencia. Desde este deseo de aunar lo mítico y lo histórico —o lo que viene a ser lo mismo, de nutrir lo histórico con un sustrato mítico—, a una búsqueda realizada a través de estratos substanciales habremos de hacerle corresponder una serie de incursiones de sentido ascendente.

Indica Ernst Bloch en *El principio esperanza* que

la noche [...] sólo puede decir algo en tanto que es iluminada por la fantasía diurna, por una fantasía dirigida a lo que está haciéndose, porque en sí mismo lo arcaico es mudo. Sólo en tanto que no-compensado, no-desarrollado, en suma, utópicamente grávido, posee lo arcaico la fuerza para incorporarse al sueño diurno, sólo así adquiere la posibilidad de no cerrarse frente a él. [...] La percepción, por tanto, de que la gravidez arcaica puede ser, en verdad, una gravidez utópica explica finalmente la posibilidad del entrelazamiento del sueño nocturno y el diurno, da explicación y solución a un posible entrelazamiento parcial de las ensoñaciones.⁴⁰

39 G. DURAND, *La imaginación simbólica*, trad. de Marta Rojzman, Amorrotu, Madrid, 2007, p. 85.

40 E. BLOCH, *El principio esperanza I*, trad. de Felipe González Vicén, Trotta, Madrid, 2007, p. 135.

Del mismo modo, no tomaremos tampoco nosotros objetos soterrados con el fin de enfrentarlos a aquellos otros luminosos, sino que, por el contrario, trataremos de complementarlos. Las ideas de Bloch resultan útiles en la medida en que compensan e incluso organizan sentidos opuestos, en que combaten la preferencia por un descenso a lo primario tan del gusto de una crítica de fuerte raigambre psicológico-antropológico, y reivindican el valor de aquello que toma una trayectoria ascendente capaz de atraer de manera decidida al conjunto de formaciones. No compartimos, sin embargo, la visión un tanto forzada e incluso triunfalista de Bloch, pues entendemos que sus convicciones ideológicas le llevan a tomar por real algo que acaso sólo pertenece al orden de un justo y humano deseo. De acuerdo con lo recién indicado, frente a la idea de retorno comentada por Jung a la hora de hacer referencia a la búsqueda emprendida por el *anima*,⁴¹ resulta conveniente tomar de Bloch la idea de éxodo, contraponiendo así, una vez que llevamos estas nociones a nuestro ámbito de estudio, a una concepción cíclica del poema un desarrollo lineal menos indicado para el estudio simbólico pero especialmente necesario

41 Jung, a la hora de comentar la atracción ejercida por el *anima*, mencionará que “en la creación asistimos a un acontecimiento de naturaleza inconsciente que se impone sin la colaboración de la consciencia humana, o incluso combatiéndola, y que elige obstinadamente su forma y efecto. [...] Habría que prepararse para algo suprapersonal que rebasa el alcance del entendimiento consciente en la misma medida en que la consciencia del autor se aleja del desarrollo de su obra” (C. G. JUNG, *Los Arquetipos y lo inconsciente colectivo*, trad. de Carmen Gauger, Trotta, Madrid, 2002. p. 67). Este fenómeno —continuando con las palabras del psicólogo— será experimentado por el creador “como un impulso que se apodera de él y lo convierte en instrumento. Lo que en él tiene la voluntad última no es él, el hombre personal, sino la obra de arte. Como persona puede tener caprichos, deseos y fines propios, pero como artista en cambio es ‘hombre’ en un sentido más elevado, un *hombre colectivo*, portador y conformador del alma inconsciente de la humanidad.” (*Ibidem.*, pp. 93-94).

para la observación de aquellos sintomáticos procesos que nos permiten distinguir más claramente el rumbo tomado por el espíritu.

En estas lindes, y especialmente en lo que respecta a un modelo de poesía de clara orientación mística — como el aquí expuesto—, componentes reificados serán tomados por usurpadores de fuerzas vivas, elementos obstructores del acto creativo dado que perpetúan una significación desfasada respecto de la expresada por la forma dinámica. El apagamiento de dichos elementos, su pérdida de sentido, se va a mostrar en cualquier caso como interesante indicio de un estado dejado atrás: aquello que se deshecha da pistas sobre lo buscado. La creación se perpetúa mediante formas animadas si bien el hallazgo de lo ya reificado nos puede aportar, a su vez, claves que no hemos de desaprovechar con vistas a entender con mayor penetración la estructura del cosmos que vamos recorriendo.

Aclara todavía Bloch, avanzando un paso más desde nuestra presente situación, que “la materia es la posibilidad real para todas las formas que se hallan latentes en su seno y se desprenden de ella por medio del proceso”.⁴² Siguiendo este mismo cauce reflexivo, podemos señalar que el estudio de aquellas formas en un principio iluminadas si bien no eclosionadas —y con ello aludimos a la incapacidad de éstas para dar nuevos brotes, para participar de nuevas y sucesivas transformaciones— esclarecerá ciertas restricciones y negaciones óptimas de conocer con vistas a descifrar cuanto el poeta trata de alcanzar por medio del lenguaje. Derivando hacia un ámbito poético aquella función utópica rectora de ese hermoso principio esperanza, podemos indicar que frente “al sentido de la tendencia” se ha de tener presente el “sentido de los hechos”⁴³ con el propósito de no dejarnos deslumbrar por el mero deseo, en tantas ocasiones acompañado o potenciado por la capacidad de fascinación

42 E. BLOCH, *op. cit.*, p. 280.

43 *Ibidem.*, p. 183.

atesorada por las imágenes.⁴⁴ Según advertimos, la ensoñación no siempre se corresponde con la realización; desvelará una tendencia, pero no el cumplimiento de un anhelo.

Gaston Bachelard es el pensador que probablemente con más detenimiento ha tratado este motivo en lo que respecta a su aplicación literaria. La dinámica expuesta por cada uno de los elementos en que Bachelard disuelve la imaginación poética, aunada a la preponderancia de uno o de otro, determinará el sentido, la significación de la obra a la que dediquemos nuestros esfuerzos. Conforme a esta idea, se entiende conveniente remontarnos a las fuentes simbólicas de las que bebe la creación con el propósito de discernir las intenciones manifestadas por el poeta. Asimismo, resulta básico atender a las variantes, a las mutaciones que los símbolos irán experimentando en la obra analizada, para de este modo distinguir los rasgos comprendidos como comunes de aquellos otros particulares.

Con lo hasta aquí dicho, parece innecesario recalcar que tanto nos interesará conocer el origen de la obra como el polo al que tiende; el primero, claro está, habrá de conducir —de manera simbólica—⁴⁵ directamente al segundo. Cada una de las opciones tomadas por la imagen se corresponderá con un camino individual si bien válido y acorde con el sentido de la generalidad. El poeta, como el genio, “es una inteligencia que actúa como la naturaleza”,⁴⁶ apuntalando con su obra utópicos andamios prestos a

44 Hemos de mencionar al respecto que las imágenes adquieren un valor simbólico cuando quedan incorporadas a un orden eidético complejo, si bien desvelan un valor contrario en el momento en que se ven imposibilitadas de asentarse o de encontrar su lugar en una estructura que las acoja. Llegado el caso, incapacitadas para fijarse y aludir a un objeto trascendente, su papel resulta errático, ciego, fuente de enajenación.

45 Sin dejar de comprender, no obstante —y siguiendo con ello a Corbin—, que el símbolo conforma un “velo protector”, esto es, un objeto que atrae al tiempo que disuade. H. CORBIN, *Templo y contemplación*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, Trotta, Madrid, 2003, p. 150.

46 E. BLOCH, *op. cit.*, p. 207.

ser ascendidos por otras individualidades quizás más activas que aquéllas que abrieron el camino. Ponemos el broche a esta cuestión con las siempre instructivas palabras de Lefebvre: “solamente la Naturaleza crea; si el ser humano crea, es en la espontaneidad, prolongando a la Naturaleza”,⁴⁷ quedando así la voluntad creadora del sujeto y aquella otra carente de escala aunadas en sus coordenadas infinitas, asistemáticas.

⁴⁷ H. LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 158.

4

MATERIA CREADORA Y RAZÓN ORDENADORA

La razón, en cuanto órgano de dominio, se obceca en usurpar de manera reiterada los derechos de la imaginación creadora. Esto es, todo aquello que la naturaleza concede libremente a modo de constante derroche de sí misma va a tratar de apropiárselo nuestro yo especulativo en aras de extraer una ganancia. No encontraremos una excepción a este hecho en lo concerniente al lenguaje. En aquellos momentos en que éste se comprende como moneda de trueque sobreviene una degeneración, una pérdida de sentido en favor del artificio, del engaño. La labor del poeta consistirá en depurar y renovar un lenguaje desgastado tras haber sido desviado de su función elemental: invocar, reestablecer el lazo que une al hombre con el cosmos. El poeta actuará como válvula, como generador de nuevas

relaciones y formas, tomando la expresión común, enturbiada debido al exceso de sedimentos adheridos sobre su cuerpo, para proceder a su purificación.

Henri Lefebvre propone, en lo relativo a este errático devenir, un regreso a las fuentes, el empleo del lenguaje en atención a unos ritmos, a unas melodías que en algo recuerdan al habla de los pájaros, a aquella palabra vacía de sentido dialéctico abrazada a la naturaleza. Se trata, en definitiva, de un desproveer al lenguaje de su exceso de adherencias con vistas a que pueda entrar en contacto con su significación primera e inmediata. En estos casos el verbo no es ya mero receptáculo sino que él mismo deviene en sustancia creadora, objeto sagrado presto a acoger un poso de esencialidad en forma de canto.

El presente proceso regenerativo, con todo, se comprende peligroso cuando es llevado a su hipertrofia. Nuestra crítica considera que la palabra poética realiza un uso abusivo de sus facultades no sólo en aquellos momentos en que se ve sobrecargada de significados sino, asimismo, cuando cae en la tendencia contraria, esto es, cuando un exceso de depuración impide el crecimiento de nuevos tallos a los que primeramente convendría dejar crecer para posteriormente, si resulta oportuno, comenzar a podar. De no obrarse de este último modo se llegará a la amenazadora preponderancia del silencio sobre la voz, a la desposesión del lenguaje de su connatural capacidad para ampliar su dinámico cúmulo de relaciones, situación que supondrá un estéril, inútil, despojamiento de sentido.

Comprendemos conveniente volver en estos momentos al pensamiento de Ernst Bloch para reclamar la doble tendencia que ha de converger en la naturaleza del poema. La corriente creadora, como sabemos, se ve por una parte condicionada por su incesante, permanente variedad, y por la otra por la tirantez ejercida por aquellas fuerzas de conservación abrazadas a la tierra, enraizadas a la materialidad sobre la que se erige la obra, fuerzas llamadas a mantener vivas y a la vista aquellas primeras

intenciones, aquellos sentidos arcanos cuya pervivencia es decisiva para no perder el hilo del lenguaje, del pensamiento, de la cultura e incluso de la existencia.

El poeta, cuando no desatiende el pulso interior que habita en el lenguaje, trabaja con éste del mismo modo a como el artesano lo hace con la materia, esto es, en contacto directo con su sustancia. Una elaboración poética lograda requerirá tanto de elementos sustanciales como de abstracciones orientadas a dotar a aquellos primeros de sentido y amplitud. En este aspecto, ofrecer un barro apenas sin moldear, tal como el creador encuentra su material en un primer momento, supondría una nueva escisión entre naturaleza y cultura, no cumpliendo de este modo el poeta con su obligación de acercar aquellos aspectos elementales a aquellos otros propios del orden de las ideas. Por su parte, el componente primario de la expresión no habrá de ser erradicado del universo creativo con base a un mero programa estético. Llegado el caso, aquello que surja ante nosotros no podrá constituir sino un cosmos de abstracciones sin lazo alguno con la materia trabajada —poseedora de sus propios patrones rítmicos y melódicos—. De otro modo, un proceso mecánico suplirá fácilmente a la libre creación, reiterándose hasta el agotamiento tan sólo aquellos aspectos peregrinos, superficiales, que componen la obra, no así sus cualidades vivas y dinámicas, neoclasicismo efectista y artificial en tanto que la forma apunta a un fondo vacío de presencia. El poeta, perpetuador en esos momentos de formas ya obsoletas, se contentará sin más con poner su creación al servicio del aspecto más fácil de ser imitado, esto es, su mutismo, su vaciamiento, su tendencia a callar.

En lo que respecta aún a estos últimos aspectos, conviene indicar, a modo de contrapeso, que la repetición continuada de modelos permitirá en su progresivo discurrir el cambio de una propuesta a otra dado que dicha reiteración de la forma primera consolidará un tipo de lenguaje, de expresión, capaz de ir incorporando,

paulatinamente, leves transiciones, adiciones puntuales y moderadas a la espera del gran salto realizado por aquel creador cuya propuesta presente una mayor radicalidad sustentada por medio de imágenes de singular solidez. En esto la cultura se adecua, una vez más, a los propios ritmos de la naturaleza. Podemos suponer así que el espíritu de ortodoxia se muestra necesario con vistas al proseguimiento del camino ya iniciado siempre que se comprenda como parte de un esquema más amplio y en verdad imposible —de nuevo por su condición de organismo vivo— de verse reificado. Derivados posteriores de la expresión original, de acuerdo con lo dicho, podrán llegar a desempeñar una función necesaria en el curso de una tradición que rescatará con el tiempo tan sólo a quien lleve una concreta idea a su actualizada significación, tarea no siempre culminada por quien inició el desarrollo. La función de predecesores y epígonos resulta, así presentada, natural en tanto que ambos elementos forman parte de una totalidad o estructura orgánica. La estandarización de una particular propuesta estética atesorará sobre su cuerpo su futura desarticulación, de manera que el dogma, permitiendo solidificaciones, consentirá que tarde o temprano una nueva formación surja y durante un tiempo se asiente, dándose así continuidad al inagotable universo de formas.

Prosiguiendo con este fenómeno relativo a la imitación de una propuesta expresiva y a los medios de apropiación del hecho poético, si acudimos de nuevo a la obra de Lefebvre leemos que

el trabajo consiste en el rodeo y la desviación de lo tradicional. La imitación, en cuanto no se contenta con la copia (¡aunque la copia nunca es exacta!) traza la vía de ese rodeo-desviación. Entonces llega tarde o temprano el olvido benéfico del modelo y de la tradición. Olvido y memoria se mantienen muy cerca; recuperar una tradición, reconocer y continuar

una obra anterior supone cierto olvido [...] ¿En qué consiste pues la percepción o recepción de una obra? ¿En un nuevo trabajo que re-produciría el trabajo productor?, ¿que se reducirá a una memoria? No. Implica una no-memoria en provecho de un uso y de un goce dados en el presente.⁴⁸

La función depuradora del tiempo presentará un esquema claro del papel ejercido por cada una de las propuestas surgidas a raíz del agotamiento de la forma anterior. En cualquier caso, “olvido y memoria se mantienen muy cerca” y la hoja muerta cae por sí sola, pudiéndose apreciar a su debido momento el recorrido genuino del elemento nuclear que aviva y consolida la experiencia estética.

Materia viva y materia inorgánica nutren, según vemos, el conjunto de factores que se suceden en la composición. Entre ambas se mantendrá una dialéctica saludable para el desarrollo de la obra. Luigi Pareyson incide en este sentido en

la distinción-unidad de forma formante y de forma formada, por la que la obra misma, aun antes de existir como formada, actúa como formante, guiando el proceso de su formación, sin que por ello se pueda decir que la forma formante sea algo distinto de forma formada, sino que, por el contrario, son absolutamente la misma cosa. [...] Los dos términos, en la vida espiritual en general y en toda actividad humana, y especialmente en el arte, no son sólo conciliables sino, incluso, coesenciales.⁴⁹

Tras esta aclaración podemos afirmar que, en toda obra no violentada por su creador, fuerzas progresivas y fuerzas regresivas confluyen sin que se pueda indicar con exactitud en qué punto quedan aunadas, resultando

⁴⁸ *Ibidem.*, P. 256.

⁴⁹ L. PAREYSON, *op. cit.*, p. 131-132.

así que, dado lo neutro del crecimiento orgánico como fuerza viva liberada y natural que es, la palabra poética se desvela especialmente propicia para ser comprendida bien desde un concreto punto de vista, bien desde el opuesto, posibilitando que se afirmen desde ella pensamientos ortodoxos no observables, por lo general, en el ánimo del creador que la formalizó, quien beberá directamente de una idea generatriz integrando en el cuerpo de su trabajo precisamente las diferentes oposiciones que tantas radicalidades y rechazos despertarán en quienes se acerquen a la obra desde una perspectiva exclusiva y excluyente.

En función de todo ello, la mayor organicidad de una creación, en la medida en que no hará prevalecer despóticamente unos elementos sobre otros como tampoco favorecerá un exclusivo punto de vista, será potencial objeto de abuso por parte de quienes, tomando de ella su variedad y su riqueza, dirijan sus manos sobre un aspecto concreto de la misma haciendo resaltar de ella una serie de ideas y elementos que, en su sentido original, carecían del papel en exceso subyugante, dominador, que ahora se les atribuye. En este aspecto, comprendemos que en el momento en que la palabra ve la luz, en que posibilita la luz, aquellas incipientes significaciones adheridas a ella se encuentran armonizadas entre sí y despojadas de los exagerados rasgos que posteriormente les habrán sido sobreimpuestos. El lenguaje poético, cabe añadir, no sólo no queda a salvo de las tiranteces de la historia sino que, dada su neutralidad original, es un objeto propicio para incorporar, o si se prefiere para sufrir, las violencias ejercidas por el sujeto.

5

LA FORMA Y LO SAGRADO

René Guénon, figura de obligada referencia para nosotros, alude al proceso de “evolución o desarrollo, desenroscamiento, e involución o envolvimiento, enroscamiento, o también catábasis o marcha descendente y anábasis o marcha ascendente, salida en lo manifestado y entrada en lo no manifestado” del fenómeno estético.⁵⁰ El estudio de las formas, de las direcciones y los cambios observados en ellas, nos será de gran utilidad con el fin de discernir las dominantes, las fuerzas que rigen la creación. Para ello seguiremos el curso tomado por cada una de las formaciones mediante las que se manifiesta aquella idea-madre mencionada por Georges Poulet, tratando con ello, en última instancia, de advertir los puntos de confluencia

⁵⁰ R. GUÉNON, *El simbolismo de la cruz*, trad. de Eteve Serra, Olañeta, Palma de Mallorca, 2003, p. 55.

entre las distintas trayectorias, o incluso de acercarnos al norte al que éstas tienden a pesar de su disociación en el poema.

Estos rasgos orientadores recaerán en lo que podríamos denominar símbolos-fuerza o axiales, puntales dominantes sobre los que se va a apoyar otra serie de imágenes de menor gravidez, de menor presencia en el cuerpo de la obra, cuya aparición, no obstante, puede llegar a resultar tan significativa como la de aquellas formaciones de mayor dominio y amplitud. Todos estos elementos se revelan necesarios con vistas a expresar una búsqueda constante aunque no siempre orientada en la misma dirección. Lo profundo someterá, en todo caso y desde un punto de vista de la forma en crecimiento, a lo superfluo. Ahora bien, en la medida en que los elementos residuales se vinculan asimismo con la idea sustentante, parece adecuado observar la unidad del conjunto, la mutua correspondencia entre los elementos y, por ello mismo, el carácter transformativo incluso de aquellas imágenes cuyas potencialidades permanecen en la sombra a la espera de una intención más decidida y consistente.

Menciona Cassirer que

allí donde nosotros vemos una relación de mera 'representación', para el mito existe más bien una relación de identidad real mientras no se haya apartado todavía de su forma fundamental y original y no haya perdido su originalidad.⁵¹

En lo que a nosotros nos interesa, cabe indicar que, en efecto, lo que hoy se presenta como débilmente adherido sobre la superficie, lo que hoy es apreciable como componente externo o accesorio de la obra, mañana podrá comprenderse como constituyente fundamental del objeto estético, manifestando, de modo notorio, la imbricación que se da entre los diferentes órdenes

51 E. CASSIRER, *op. cit.*, p. 63.

de la creación siempre que las partes que la componen expongan unas demandas aunadas a su innata necesidad transformativa.

La alternancia entre una dimensión mítica y otra racional, entre un orden sagrado y otro profano, la interrelación entre tiempo cíclico y tiempo lineal, nos acerca a un doble plano cuyo encuentro, lejos de colisionar, potenciará sus respectivas significaciones, engrandeciendo el cosmos creativo al relacionar dos estratos en principio alejados e incluso a primera vista antagónicos. En lo concerniente al plano simbólico en el que nos movemos, cabe indicar que

no hay ningún límite preciso que divida espacialmente el mundo, por así decirlo, en un “más acá” y un “más allá”, en una esfera meramente “empírica” y una esfera “trascendente”. La diferenciación que se lleva a cabo en la conciencia de lo sagrado es más bien puramente cualitativa.⁵²

Por ello, con el objeto de posibilitar una adecuación entre materia y forma que supere, con mucho, su orden individual relativo, resulta necesario vincular todas aquellas fuerzas nocturnas primarias con aquellas otras imágenes luminosas remitentes a un orden diurno, solar. Cuando esto último acontece, sea cual sea la función representada por la imagen ahora vivificada, todo aquello que en un primer momento se mostró como superfluo, como peregrino y arbitrario, se torna en componente esencial de la creación pues el mito lo toma para sí, lo aúna consigo mismo.

En este encuentro la palabra cobra vida e innegable resulta ya su significación; la imagen pasa del ser al existir, produciéndose así la resurrección, la manifestación de una forma hasta el momento ceñida a su condición sustancial. Dicha imagen, una vez aprehendida por los sentidos, se mostrará capaz de despertar una serie de reacciones en *52 Ibidem.*, p. 107.

nosotros y, por lo tanto, de activar nuestro juicio crítico. Antoni Tàpies, a la hora de reflexionar, desde el ámbito de la plástica, sobre la sustancialidad del hecho creativo, alude a la necesidad de una corporeidad o erótica de la creación:

No es extraño que nos parezcan fallidas o poco interesantes aquellas obras que son tan sólo ideas u ocurrencias, fácilmente expresables en cuatro palabras, materializadas y, multiplicadas luego pretenciosamente por un diseñador o un industrial cualquiera para poder lanzarlas al mercado del arte sin que el “pensador” no ya sólo no las haya tocado sino que quizá ni siquiera las haya visto.⁵³

La materia aportará espesor y consistencia, mientras que la idea podrá imponer su atracción sin que se desvincule de su base, abriéndose entre ambos extremos un espacio habitable por el mito, guiado a su vez por el símbolo. El cosmos creado gozará así de tensión al tiempo que el espíritu se formaliza en el orden material del poema.

Un estudio de los elementos sustanciales sobre los que se erige la creación resultará eficaz con vistas a observar la altura alcanzada desde estadios poéticos larvarios. Las formaciones incipientes, a medida que maduren, desplegarán su permanente dinamismo, regulado por fuerzas de atracción y repulsión fácilmente advertibles en un primer acercamiento a la obra. En la materia, cabe añadir al respecto, en los órdenes más vastos y en apariencia menos poéticos del cosmos creativo, hallamos el germen del símbolo, la carga telúrica de un verbo que “se définit par ses contacts, par sa façon de saisir le monde et de saisir par rapport à lui, par le style de la relation qui l’unit aux objets, aux autres hommes, à lui-même” [se define por sus contactos, por su modo de aprehender el

53 A. TÀPIES, *En blanco y negro*, Círculo de lectores, Barcelona, 2008, p. 327.

mundo y de captar con relación a él, por el tipo de relación que le une a los objetos, al resto de hombres, a sí mismo].⁵⁴ No cabe duda de que será en estos estratos materiales donde más plausible resulte observar los corrimientos de tierra, las violentas colisiones de unos elementos con otros, aquella dinámica dispuesta a irradiar sobre un poema que reflejará en su forma el despliegue y la asunción de aquellos elementos nocturnos de los que se nutre.

Con el fin de atender a lo recién expuesto, parece conveniente privilegiar una poética de las formas manifiestas más que una de las ideas. La idea, abstracta y de mayor amplitud que la mostrada por una naturaleza puramente sensorial, habrá de ser tenida, no obstante, en cuenta con vistas a la puesta en común de aquello que va descifrando, pues en un orden superior la identidad propia de cada elemento se resuelve conforme a su natural tendencia a la unidad. De acuerdo con ambas tareas —estudio fenomenológico y estudio ontológico—, si bien dada la naturaleza esquivada de la aludida unidad, una labor como la que aquí proponemos se habrá de conformar con establecer relaciones —binarias y ternarias preferentemente, en función de la claridad que ambas estructuras ofrecen— entre los distintos elementos con el fin de advertir reveladoras oposiciones así como fructíferas identidades. Los presentes vínculos nos permitirán advertir, mediante un solo golpe de vista, guiados por un rápido acto del entendimiento, las distintas fuerzas pugnantes entre sí, la relación mantenida entre todas ellas, así como esclarecer el objeto buscado con su alianza, resultando de toda esta labor la distinción de una serie de estratos óptimos para reparar tanto en la estructura como en la dinámica elemental del universo poético.

54 J-P. RICHARD, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955, p. 9.

6

EXPRESIÓN PLÁSTICA DE LA LÍRICA

Como en su momento mencionamos, el acercamiento a la obra desde su materialidad nos ofrece la ocasión de acceder a una serie de estratos de otro modo velados a nuestra mirada. En *La imaginación simbólica*, Gilbert Durand, haciendo referencia a Bachelard, alude con unas pocas e ilustrativas palabras a los estudios emprendidos por el gran observador de las ensoñaciones, estudios que postulan una relación directa entre los sentidos y el espíritu de la obra:

Para el filósofo de Champagne, si la cosmología era multisensorial, si la psicología se definía como diálogo amoroso del alma con su ángel, ¡he aquí que

la teofanía se revela ante todo como olfativa! [...] Para Bachelard, el perfume es guía espiritual hacia una Teofanía de la Infancia.⁵⁵

Esta cercanía entre un plano sensitivo, rudo si se quiere, y otro anímico, nos acerca a su vez a la filosofía neotomista de Étienne Gilson y, con ello, claro está, al mismo santo Tomás, quien aconseja tomar tantas imágenes, tantas realidades perceptibles como se pueda con el fin de acercarnos a Dios.⁵⁶ Se trata, en ambos casos —el propugnado por Gaston Bachelard y más adelante por la Escuela de Ginebra, y el impulsado por el Tomismo y sus posteriores continuadores—, de establecer una relación entre sustancia finita y forma infinita, entre la obra y aquello que sostiene y dota de sentido a la creación. Gilson, en referencia a este aspecto y valiéndose del pensamiento del Aquinate, indicará, en unas palabras perfectamente extrapolables a la creación poética, al menos tal y como en estas páginas la venimos comprendiendo, que

cuando la causa es infinita y el efecto finito, evidentemente no se puede decir que las propiedades descubiertas en el efecto se encuentren, tal como están en él, en su causa; pero lo que existe en el efecto debe preexistir también en su causa, cualquiera que sea su manera de existir en ella.⁵⁷

Es decir, cuanto observamos en el texto será de naturaleza, digamos, divina.

En efecto, el carácter unitario que no sólo posibilita sino que fundamenta y sostiene la creación, que permite su condensación sobre un plano espacio-temporal,

⁵⁵ G. DURAND, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁶ Étienne Gilson hablará, aludiendo a santo Tomás, de “la constatación de una realidad sensible que requiere una explicación y la afirmación de una serie causal, que tiene por base a esta realidad sensible y por encima a Dios”. E. GILSON, *La filosofía en la Edad Media*, trad. de Arsenio Pacios, Gredos, Madrid, 2007, p. 510.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 513.

implica un vínculo absoluto y constante entre el fenómeno y lo a-fenoménico. El texto, en la medida en que hace referencia a un objeto último de naturaleza infinita, puede comprenderse, por un lado, como manifestación de una entidad trascendente, y como fin en sí mismo, dentro de un orden inmanente, por el otro. Desplazando esta propuesta hacia dominios propios del ámbito de la psicología, Marc Eigeldinger va a hablar de una relación de equivalencia entre “dos realidades que la visión humana tiene por costumbre disociar”.⁵⁸ Se refiere, por supuesto, a la separación entre un plano físico y un plano mental. Con ello alude a una doble proyección, externa e interna, de nuestros sentidos. La primera —partiendo de un hipotético corte abrupto entre ambos planos— se dirige hacia el mundo de los fenómenos, mientras que la segunda se vuelve hacia un orden anímico. Como sabemos, sólo la integración del presente dualismo condensa sobre cada objeto su máxima potencialidad. De otro modo, mantener en la sombra el mundo interior, no indagar en su oscuridad aparente, conduciría de manera irremediable a una reducción de la realidad sensible, pues las manifestaciones exteriores quedarían como mera amalgama de objetos sin vínculo entre sí, viéndose imposibilitadas de proyectarse hacia un orden de mayor envergadura. Comprendemos, en consecuencia, que la realización estética resulta más vasta y se presenta más enriquecida conforme más niveles simbólicos se concentran entre sus extremos, permitiéndose así un constante dinamismo dado que la natural transición de unos estadios a otros nos trasladará desde un orden soterrado a otro superior mediante un simple acto intuitivo. La razón, en estos momentos, asume su rol dentro de una concreta esfera antes de dejar paso a ese definitivo vuelo anímico del que en modo alguno es capaz de tomar parte.

58 M. EIGELDINGER, *Poésie et métamorphoses*, Éditions de La Baconnière, Neuchâtel, 1973, p. 218. Traducción propia. “Deux réalités que la vision humaine a coutume de dissocier.”

Podemos, en general, comprobar que cada uno de los sentidos, tomados ahora en su conjunto con el propósito de abarcar el resto de manifestaciones estéticas, gozará de una determinada preeminencia en función del aspecto creativo explorado, quedando en cualquier caso patente la relación establecida entre la materia sensible y la idealidad que dota de cohesión al conjunto de las formas. Así, más allá de la mayor o menor preponderancia que el creador otorgue a los sentidos como fuente de verdad, será conveniente ahondar en el orden sensible del universo poético tomando para ello los elementos que componen la obra como realidades vivas y, en consecuencia, altamente significativas. Una vez iluminado el tejido material de la creación nos veremos capaces de adentrarnos en un orden de mayor carga conceptual, confrontando permanentemente la realidad sensible de la obra con el espíritu que la vivifica, instante en que podremos participar de ese raptó contemplativo desde el que el razonamiento se vuelve a apagar.

Declara Paul Ricoeur en *La metáfora viva* que

el lenguaje poético presenta cierta “fusión” entre el sentido y los sentidos; esto lo distingue del lenguaje no poético, en el que el carácter arbitrario y convencional del signo separa, en lo posible, el sentido de lo sensible.⁵⁹

El presente nexo encuentra su razón de ser en aquellas proyecciones mítico-rítmicas que originan y posibilitan la creación, quedando rechazado todo elemento de ruptura entre los diferentes estratos de la obra dado que dichas pulsiones elementales permanecen constantemente activas y, con ello, leales al origen que las alumbró.

De acuerdo con la sucesión de estratos advertibles y sabiendo que cada uno de ellos aporta su verdad particular, resulta conveniente atender a los diferentes niveles de lenguaje que participan del universo poético.

59 P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 278.

Todos ellos se van a presentar directamente relacionados con los distintos grados de realidad en los que nos vamos internando pues, parece obvio, una misma expresión variará su significación dependiendo del contexto en el que acontezca. La sustancia, el componente material del lenguaje, en este espacio creativo, en sus niveles fenoménicos, va a verse entregada a una incesante metamorfosis. Evidentemente, sobra decir que desde una visión panóptica del hecho poético, tal búsqueda y juego de transformaciones no supondrá aleatoriedad alguna en lo que concierne a las relaciones que se van a ir generando, siendo así que la trayectoria tomada en su conjunto por las imágenes no se verá obstaculizada en el momento en que alguna de ellas se desplace hacia dominios marginales del universo creativo. Esta libre itinerancia, en fin, no alterará la intención y orientación elemental del organismo que la creación conforma. La necesidad que determina el cauce a tomar impondrá de continuo sus necesidades reafirmando —según se observa desde una adecuada distancia— la existencia de una orientación dominante, quedando visible la determinación con que la voluntad creadora hace frente a la serie de dudas, cosificaciones, o momentáneas y aparentes contradicciones acaecidas a lo largo del proceso.

Podemos hallar, en función de lo recién indicado, un deseo, una tendencia, un motivo que subyuga a la palabra. Dicho de modo un tanto laxo, el espíritu de la creación sigue su propio curso sin que resulte decisiva la ocasional forma desde la que el poeta exprese la voluntad creadora. Lo decisivo aquí será advertir, ante todo, un dinamismo. La tipología de la metamorfosis, no obstante, desde su expresión patente y desde su sentido unitario, se comprende como un factor indicativo de hacia dónde se dirige el camaleónico organismo que es la creación. Atendiendo a la sustancia dinámica poseeremos más verdades, más realidades también, que las alcanzables mediante una mirada estática, complaciente y ajena al

desarrollo interno del hecho poético. Pretender fijar un orden estable para, a partir de dicho estado, tratar de advertir el dinamismo no sólo de cada elemento sino asimismo del conjunto del universo imaginario, parece una errónea decisión:

Las coincidencias no se presentan nunca bajo un aspecto de disposición premeditada y de armonía acordada, sino que surgen bruscamente y provocan choques, colisiones causadas por la confrontación arbitraria de dos objetos distantes.⁶⁰

Por su parte, una adecuada distancia respecto del objeto poético nos permitirá gozar de una visión de conjunto al tiempo que asistimos al desarrollo de la escena, permitiendo de modo complementario nuestro acercamiento al cuerpo de la creación en el momento en que deseemos atender a cualquier particularidad sin detener por ello el constante intercambio de fuerzas.

60 M. EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 267. Traducción propia. “Les coïncidences ne se présentent jamais sous un aspect d’ordonnance préméditée et d’harmonie concertée, elles surgissent brusquement et provoquent des chocs, des collisions dus à la confrontation arbitraire de deux objets distants.”

NIHILISMO Y ORDEN MÍSTICO

Según vemos, si deseamos atender el universo explorado en su completa envergadura, hemos de ahondar en un plano trascendente. Guiados por una pulsión germinal, atravesaremos un ámbito fenoménico con el afán de abrirnos paso a otro metafísico siendo conscientes, no obstante, de que aquello que nosotros atravesamos de modo lineal, en la creación se da sincrónicamente. Lo decisivo en este aspecto consiste en advertir que en el fenómeno reside un poso de esencialidad, que el fundamento, por su parte, se integra en el ámbito de la manifestación de forma que la disociación entre orden inmanente y orden trascendente ha de comprenderse como el modo en que nuestra razón interpreta lo que en verdad se da enteramente cohesionado. En estos momentos poesía y mística aúnan fuerzas si bien, de no

lograrse discernir los contornos de una y otra, se corre el riesgo de que la primera de ambas abandone el cauce por el que convenientemente avanza. Siguiendo los preceptos de William James, expuestos en primera persona, leemos:

La característica más al alcance por la que clasifico un estado mental como místico es negativa. El sujeto del mismo afirma inmediatamente que desafía la expresión, que no puede darse en palabras ninguna información adecuada que explique su contenido. De esto se sigue que su cualidad ha de experimentarse directamente, que no puede comunicarse ni transferirse a los demás.⁶¹

La expresión poética, cuando se rige por las necesidades de la experiencia mística, tratará de abandonar su materialidad, tendiendo entonces a descarnarse y a disolver su sustancia con el propósito de abocarse hacia aquella oscuridad en la que reside el objeto de búsqueda. El creador, en estos casos, no se conforma con mostrar el rastro de la divinidad pues ya solamente desea alzarse hasta ella.

El lenguaje, como sabemos, se va a mostrar paradójico a la hora de abrirse paso hacia un orden trascendente cuando se rige por una pulsión puramente mística. En tales casos, la palabra no acertará a identificarse ni con la materialidad del fenómeno ni con el objeto al que apunta, sino que se contenta con merodear erráticamente en torno a este último. En estos radicales ejercicios, la expresión envolverá en oscuridad cada una de las imágenes, haciendo de sí misma un objeto residual a lo sumo comprendido como runa. La mística, flecha disparada hacia lo alto, aboca a lo indefinido, se adentra en un difuso terreno quedando suspendida en el vacío. Guiada por esta intención, la palabra no hallará modo

61 W. JAMES, *op. cit.*, p. 420.

de fundirse a ese absoluto que ansía nombrar, olvidando que es en cada una de sus vivas transformaciones cuando permanece próxima al objeto.

De no ponerse fin a esta constante erosión la descontextualización alcanzada por la palabra violentará su realidad. El cuerpo invertebrado del lenguaje, en su deseo de suprimir cualquier capa de significado con el afán de acercarse a la esencia de sí mismo, acabará con su propia existencia. En estos casos, la palabra trata de instalarse en un descondicionamiento absoluto, quedando rota cualquier relación con la realidad fenoménica sin la cual nada es, inicio y fin de su singular aventura. La expresión, extraviada en unos estratos ajenos al universo sensible, en un ingrátido terreno donde no hay lugar para cristalizar sobre una oportuna imagen, no sólo se ve desposeída de sentido sino asimismo de sustancia. A modo de síntesis de este proceso podríamos indicar que, franqueando sus límites asignados, la expresión poética termina por desligarse de la realidad, tornándose en tenue vibración lindante a un lado con lo sagrado y al otro con una vacua palabrería.

Una religiosidad excéntrica, la mística cuando actúa como objeto de desposesión, de desgarró interior y de vaciamiento existencial, tenderá a impedir cualquier posibilidad de reconciliación entre la realidad sensorial y un orden a-fenoménico, hermanamiento sólo alcanzado en aquellos instantes en que un estado de contemplación se abre paso a través de los objetos hasta situarnos en un plano no limitado por los a priori kantianos —si bien, reiteramos, alcanzado desde la aceptación de éstos—.⁶² Frente a esta última deseable situación, por tanto, cuando

62 En el estudio que Heidegger dedica a Hölderlin leemos: “Nombrar poéticamente significa permitir que aparezca en la palabra el Alto mismo; no sólo decir su morada, lo sereno, lo sagrado, no sólo nombrarlo en relación con su morada. [...] Quién es Él mismo, el que mora en lo sagrado, decir esto y conseguir que él mismo aparezca en ese decir, para eso, falta la palabra que nombra” (M. HEIDEGGER, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, trad. de Helena Cortés Gabaudán y Arturo Leyte Coello, Alianza, Madrid, 2005, p. 31).

la palabra trata de adentrarse hacia lo no fenoménico rompiendo sus ataduras de forma abrupta con lo real-racional, corre el riesgo de perder su exuberancia y extinguir su fuego en los márgenes helados de un estéril decir. La frontera en estos casos entre una depuración expresiva y una transparencia confusa se estrechará entonces exageradamente y ya sólo la voz del verdadero poeta podrá reconciliar la alteridad que la razón genera al separar tajantemente un orden sensorial y otro puramente eidético.

Por mística podremos, conforme a lo dicho, comprender fundamentalmente una tendencia, un deseo de ahondar en las raíces, así como un impulso de adentramiento en los estratos últimos de la creación, desechándose aquello que se considera ineficaz con vistas a este fin, en última instancia todo. El poeta no encontrará en estas latitudes un lugar donde asentarse pues la imagen se presenta como objeto fantasmal, quedando lo absoluto inaprehensible —objeto que lo es todo y sin embargo de insuficiente valor para quien siempre desea más— más allá de la materialidad del verbo. Como búsqueda hipertrofiada la mística orienta e ilumina, pero queda imposibilitada de asentarse sobre ese objeto último en cuyas orillas la palabra acaba por ahogarse.

Páginas más adelante, el filósofo concluye: “Así pues, la esencia de la poesía se inserta en esas leyes de las señales de los dioses y de la voz del pueblo que tratan de unirse o disociarse. El propio poeta se encuentra en medio de aquéllos —los dioses— y de éste —el pueblo. Es alguien que ha sido arrojado fuera, y afuera quiere decir a ese Entre que se halla entre los dioses y los hombres. Pero ese espacio intermedio es justamente el único y el primer lugar donde se decide quién es el hombre y dónde establece su existir”. (*Ibidem.*, p. 51).

8

HACIA UN RIGOR EXPRESIVO

La condensación, el extremo rigor, el exceder los límites convencionales del lenguaje pero no, en cambio, los márgenes prefijados por sus posibilidades simbólicas, va a revelar un estado de conciencia superior en tanto que aquí no habrá lugar para el desvío, no habrá palabra superflua pues toda expresión contiene ya su propia exégesis. La densidad alcanzada por el universo de formas podrá ser satisfactoriamente expresada mediante una acertada imagen. Si, por vez última, acudimos a la obra de José Ángel Valente con el propósito de ejemplificar nuestras ideas, podremos advertir este hecho con especial claridad. El poeta gallego recurre constantemente a la imagen del ave como figura que atesora todo un cúmulo de estratos

relativos a cuanto, en un momento u otro de su creación, viene a denotar una dinámica ascendente, de vuelo y, en suma, de avance espiritual.⁶³

Asimismo, resulta necesario añadir que en aquellos momentos en que la voz se obceca de modo desmedido en continuar alimentándose de imágenes en su deseo de abrazar el objeto de búsqueda, se ve abocada, tarde o temprano, a topar con un límite más allá del cual no es capaz de adentrarse pues tal potencialidad no pertenece a la naturaleza del verbo. La palabra se ve así obligada a detenerse ante aquello que no es imagen ni se manifiesta dentro de unas coordenadas espacio-temporales. En dichos momentos —y de nuevo nos situamos en los márgenes de la mística—, cuanto queda fuera del lenguaje podrá tan sólo designarse mediante la negación o, resulta obvio, mediante el silencio.

Frente a tal imposibilidad y conforme a cuanto hemos ido exponiendo, la palabra, la creación estética en general, encuentra en su reconciliación con el orden de lo sensible la posibilidad de fundirse con un mundo de ideas. Lograda esta unión, no habrá más religiosidad en el callar que en el decir. Dicha convergencia vendrá definida por la actividad, el dinamismo, en un estado de pasividad, por una comunión entre el sujeto creador, el verbo y el objeto al que éste apunta. El encuentro entre sujeto y objeto poético acontecerá no como consecuencia de una acción —aunque se represente de tal modo— sino de un estado, no tanto de un proceso gnoseológico sino de una potencialidad del espíritu, o si se prefiere de la actualización inmediata de las potencialidades de éste.⁶⁴ En el lenguaje coexisten, como en cualquier otro

63 Su aparición, de hecho, va a posibilitar la consecución de momentos de absoluta cohesión simbólica en su obra. El imaginario del poeta se cierra sobre sí incorporando en su presencia el objeto alado: "CIMA del canto. / El ruiseñor y tú / ya sois lo mismo." J. Á. VALENTE, *op. cit.*, p. 582.

64 Lo decisivo consiste en comprender que aquello que en el mundo fenoménico se desarrolla linealmente constituye la formalización de un estado ya alcanzado en un plano superior.

tipo de formación vital, una esencialidad y una vacuidad elementales. El objeto de búsqueda se va a encontrar permanentemente presente en la expresión, de manera que si deseamos llegar a una intuición de aquél habremos de conferir a la palabra un valor —entiéndase con sus debidos matices— absoluto, adecuarla a una verdad interior de manera que se presente a nuestros ojos como única y distinta. La materia bruta podrá de este modo comprenderse como elemento requerido para acceder a lo diáfano, a lo inmaterial e ingrátido advertido por el sujeto tras una larga, ardua labor y un pertinente salto al vacío. El artesano, el poeta, alcanzará el ser junto a la tierra. Reacio a distanciarse de su telúrica sustancia, logrará así dotar a la palabra del añorado sentido de totalidad. Llegados a este término tendremos frente a nosotros un objeto sensible y otro ideal: aunémoslos y haremos de ello un templo. Cualquier realidad, en ese instante, se va a manifestar trascendente en la medida en que únicamente puede ser como es: la menor violencia proyectada sobre su imagen la alejaría de sí y a nosotros con ella.

En oposición al abrazo entre un orden existencial y otro esencial, un exceso depurativo corre el riesgo de abocarnos, en su hipertrofia, hacia un devastador nihilismo. Privilegiar el vacío frente a la materia no puede comprenderse sino como expresión máxima de nuestra rudeza dado que con ello continuamos asociando materia a pesadez y vacío a ingravidez, sin margen alguno para su mutuo engarzamiento. El estado poéticamente religioso no posee, sin embargo, un natural maniqueo, sino todo lo contrario. El espíritu, como elemento activo, como soberano del mundo, posee la facultad de ver tanto en la sustancia aún no moldeada como en la materia ya trabajada la fuerza de una forma en constante mutación —denotativa, paradójicamente, de una estática esencialidad—, la presencia de un fenómeno permanentemente vivo. Será precisamente un patrón, una alternancia entre vacío y sustancia, aquello que manifieste la naturaleza compleja

del poema. Un exceso de plenitud o de vacuidad, la anulación de alguno de ambos estados, agotaría pronto el desarrollo de la creación. Sólo el deseo de poner fin a la obra, de completar lo en esencia inabarcable, llevará al poeta a ejercer un acto de —llamémoslo así— orgánica y natural violencia, cerrando así el círculo de su trabajo. El arte requiere —es— manifestación;⁶⁵ rebasar sus límites naturales, mostrar la transparencia sin hacer uso de las posibilidades cromáticas —dicho grosso modo—, desproveería a la obra de unidad, quedando el bien y la verdad como únicos hermanos del poeta, pero condenada la imagen por falsa, esto es, disociada de su fundamento. La palabra, en lugar de templo o espacio de oración, deviene entonces en concepto abstracto, en objeto insustancial.

65 Michel Henry, en la obra al inicio de estas páginas citada, menciona al respecto, entre otras muchas expresiones análogas y orientadas a exponer esta misma idea, que “el arte es la respuesta aportada por la vida a las exigencias que se derivan de su misma naturaleza, a sus propias prescripciones, a su Necesidad Interior.” MICHAEL HENRY, *op. cit.*, p. 147.

9

EXPOSICIÓN SUCINTA DEL MÉTODO HERMENÉUTICO

Concluimos la presente propuesta de estudio del universo imaginario repasando brevemente los aspectos explorados, el modelo de desarrollo a seguir, así como los principales enfoques que consideramos pertinentes con vistas a nuestra labor.

En primer lugar, esclareceremos la idea-axial sobre la que se construye el cosmos estético, núcleo que propiciará el despertar de la creación además de determinar el sentido último de la búsqueda emprendida. Una vez realizado este primer acercamiento observaremos y estudiaremos cómo esta idea-axial se propaga y desarrolla a través de los diferentes elementos que atraviesan y conforman el espacio poético. En este punto, hemos de ahondar previamente en cada uno de los distintos estratos

del imaginario —cósmico, onírico y lírico— con el fin de vincular y armonizar los componentes materiales de la creación con aquellos otros a-fenoménicos. Resultará interesante, asimismo, esclarecer las relaciones entre sujeto y objeto.

Siguiendo este programa podremos comprobar cómo la natural proyección de los elementos arquetípicos —agua, tierra, aire, fuego y aliento vital como elemento vivificante de todos ellos— cristalizará sobre una serie de símbolos-fuerza, símbolos mayores que, a modo de pilares, sustentan el conjunto de nuestro universo creativo, espacio fácilmente dado al establecimiento de relaciones analógicas en la medida en que sus componentes interrelacionan constantemente entre sí, participando todos ellos de un proceso de metamorfosis e irradiaciones observables en la superficie del texto si bien sólo comprensibles mediante el estudio de sus lazos unitivos.

Estas dinámicas, una vez alcanzada una visión de conjunto, dejarán como testimonio una serie de estructuras o patrones —sólo puntualmente atendidos en el estudio que vamos concluyendo, si bien merecedores de ser tenidos en cuenta dada su notable significación— constituidos o expresados por medio de formas elementales o primarias —punto, recta, círculo, cruz, etc.— Las presentes formaciones resultan esclarecedoras en nuestra tarea hermenéutica ya que su distinción delatará las tendencias fundamentales que animan las búsquedas del poeta.

Con todo lo hasta aquí dilucidado, por otra parte, tal y como hemos recalcado desde el comienzo de este trabajo, una aproximación sensorial se entenderá necesaria con el fin de aunar los diferentes estratos del imaginario, de modo que desde un ámbito exotérico o aparente intuiremos aquel otro velado a los sentidos.

Creador y creación, en este encuentro, convergerán en un cohesionado cosmos en el que la materia se abre paso hacia un orden trascendente.

Llegados a este lugar, a la hora de cerrar estas páginas, no podemos olvidar los planteamientos radicales que rigen y determinan la obra en relación con las diferentes fuentes de acumulación de riqueza. El lenguaje, como elemento que participa tanto de una naturaleza material como de una conceptual, arrastrará este conflicto hasta el mundo fenoménico. Todo aquello que podemos estudiar a la hora de aplicar las pautas aquí acordadas no constituirá otra cosa que un destino, una necesidad que impone sus demandas sobre un concreto imaginario.

El método expuesto pretende mostrar una dinámica de pensamiento, propone explorar las constantes metamorfosis a las que el símbolo se somete de un extremo al otro de la creación. Para ello resulta esencial conocer tanto el epicentro de la obra como seguir el rastro de los diferentes elementos que pueblan y avivan el espacio poético. Una vez realizado este acercamiento podremos aventurarnos a trazar, en la medida en que conocemos los límites y las tensiones que dominan este cosmos, la línea completa de una búsqueda en algún momento violentada si bien potencialmente inacabable. Todo aquello que en la amplitud del espacio poético se presente constituirá, en fin, una estructura elemental avivada por infinitud de formaciones manifestadas como el curso seguido por el espíritu creador, curso desarrollado a través de una serie de metamorfosis acaso azarosas en lo relativo a sus rasgos superficiales, pero decididamente necesarias conforme a las leyes del espíritu que las anima.

Este libro electrónico se acabó de diseñar y componer en septiembre del 2019 con el programa Adobe Indesign CS5, del que se creó este documento PDF.

El tipo usado es Georgia y los cuerpos son 10 (para el texto normal), 22, 18, 14, 10 y 8.

Este documento no está elaborado para servir de maqueta a un libro que haya de editarse en papel y encuadernarse; a ello se deben las medidas, nada ortodoxas, de los márgenes.

Sus dimensiones reales son 113 mm de ancho y 182,8 mm de alto. Tales medidas guardan la proporción áurea.



Nexofía



la torre del Virrey

instituto de estudios culturales avanzados