



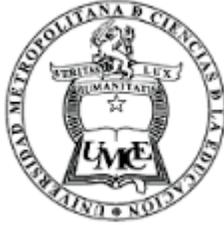
UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Poesía como ontología: Temblor en Jorge Teillier.

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE FILOSOFÍA

AUTOR: ADOLFO BLANC MORALES
PROFESOR GUÍA: ALEJANDRO MADRID ZAN.

SANTIAGO DE CHILE, MAYO DE 2016



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Poesía como ontología: Temblor en Jorge Teillier.

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE FILOSOFÍA

AUTOR: ADOLFO BLANC MORALES
PROFESOR GUÍA: ALEJANDRO MADRID ZAN.

SANTIAGO DE CHILE, MAYO DE 2016

Autorizado para:

Sibumce Digital

2016, Adolfo Blanc Morales

Se autoriza la reproducción total o parcial de este material, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, siempre que se haga la referencia bibliográfica que acredite el presente trabajo y su autor.

A Camila.

ÍNDICE.

	Págs.
- Índice.....	I
- Resumen.....	II
- Epígrafes.....	1
- Introducción.....	2
- Capítulo I: “El Caleuche existe o de la Poesía”.....	4
1.1.- El habitar como un espacio de construcción de una ontología.....	6
1.2.-Otros testigos.....	12
1.3.- Vestigios	16
- Capítulo II: “He aquí”.....	20
- Consuelos.....	35
- Bibliografía.....	44
- <u>Anexos:</u>	
+ Anexo I: “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética”.....	46
+ Anexo II: “Poéticamente habita el hombre”.....	55
+ Anexo III: “Hölderlin y la esencia de la poesía”	73

Resumen:

La presente tesina tiene por objeto delinear una relación entre la poesía y la ontología, entendida esta última como una expresión del ser. Es decir, quien escribe, cree que la poesía puede devenir en una manifestación del “ser” y ya no en una simple representación. ¿Cuál es el problema? Si la ontología tiene pretensiones de universalidad, ¿Cómo se puede predicar esta característica de un poema? Para esto, se bosquejó el siguiente trayecto:

En primer lugar, se aprecia lo sublime como resultado de la manifestación del ser en la poesía como indiciario de dicha relación, es decir, y siguiendo a Pseudo-Longino, lo sublime se define por su efecto, y ello es una suerte de espasmo de la razón. Luego, ¿Cómo es posible sostener que lo sublime sea provocado por un cúmulo de palabras? Frente a esto, tomaremos dos textos, anexos en esta obra, uno del poeta Jorge Teillier y otro del filósofo Martín Heidegger. En ambos casos dan cuenta que el hombre habita en el lenguaje, y específicamente en la poesía. A este respecto se bosqueja la dirección por la cual se debería proseguir. Dando por correcta esa aseveración, entendiendo que habitamos en el lenguaje, cabe la pregunta ¿Por qué algunos poemas tienen esa calidad de producir lo sublime y no cualquiera? La respuesta irá de la mano de Edmund Burke: Son sublimes o apuntan a tal sublimidad los que remiten finalmente a la muerte. Ello no es menor, en cuanto a que la muerte posee un atributo que nos permite predicar universalidad, y con ello acercarnos al lenguaje como ontología, y ya no serían solamente los fenómenos de la naturaleza los que ocasionarían el colapso de la razón, como lo sostiene Kant, sino, también el hombre.

Cada uno de los puntos expresados, daría para una investigación filosófica por si misma, por ello hablo de bosquejo. Y hecho esto, acudo a nuestro poeta Jorge Teillier, quién a partir de su obra, ha logrado ese efecto sublime en el autor de estas palabras. ¿Cómo abordo su obra? Usando o tratando de hacer un símil a lo obrado por el profesor Patricio Marchant, esto es, buscando “el temblor” en la poesía de Teillier, preguntándome más por lo omitido que por lo escrito. Respecto de las concepciones de Pseudo-Longino y Burke me he basado en la obra del profesor Pablo Oyarzún.

“... el vino y la poesía con su oscuro silencio dan respuesta a cuanta pregunta se le formule.”

(Jorge Teillier; “Prosas”, pág. 66)

“El Islam es la única religión que ha prohibido cualquier traducción para el uso litúrgico, porque el Corán está enteramente compuesto de ritmos, de rimas, de estribillos, de asonancias. Reposa sobre la idea básica de la poesía, la idea de una unión de la sonoridad y del sentido que permite decir el mundo” (Michel Houellebecq; “Sumisión”, Ed. Anagrama, 2015, Pág. 245)

“Horacio Oliveira es el hombre preocupado por elementos ontológicos que tocan al ser profundo del hombre.”

(Julio Cortazar; Clases de Literatura; Berkeley 1980, Ed. Alfaguara, 2013, Pág. 22)

“El lenguaje es lo primero, y también lo último, que con una seña dirigida a nosotros, nos lleva a la esencia de una cosa”

(Martín Heidegger; “Poéticamente habita el hombre” en “Conferencias y artículos”, Serbal, Barcelona, 1994, P.3 en mi impresión)

“Sus palabras: “Su deber es estudiar lo que es grande en su patria, la poesía chilena.” Regalo de un deber, de una exigencia, de una fiesta que desprecie durante más de quince años de vida universitaria...” (Patricio Marchant; “Sobre árboles y madres”; Ed. La cebra, Buenos Aires, 2009, Pág. 121)

Introducción.

Es una tarea compleja la que me he impuesto. El problema que abordaré es transversal a la filosofía en muchos de sus grandes interrogantes, es decir, presupone tener resueltas muchas cuestiones de las que la historia solo ha dado atisbos; Compleja, porque mi certeza es más intestinal que argumentativa, lo que me hace aspirar más a una plausibilidad que a una verdad. Así, debo distinguir entre lo que es mi deseo y de lo que efectivamente soy capaz, tristemente capaz. A grandes rasgos, podría decir que mi anhelo último en estas páginas es consolidar una relación entre lenguaje y ontología. Así de brutal. Mi situación no es distinta a la del testigo del monstruo del Lago Ness. Estuve en el lugar y momento adecuado, a la hora precisa, y lo vi. Lo pude observar en toda su dimensión, en vivo y en directo, a todo color. Luego, mi tarea ahora es demostrar que el “monstruo” existe. ¿A qué me refiero cuando señalo que observé una relación entre lenguaje y ontología, y que además debo probarlo? Con el temor de cometer un error básico al querer iniciar la búsqueda de la piedra filosofal, al escuchar cual *daimon* a Wittgenstein diciéndome a la oreja, fuerte y claro: “De lo que no se puede hablar, mejor callar”, hago oídos sordos y me lanzo. Al igual que le ocurrió al testigo del Caleuche, y quizás con mayor vivacidad a mí, pude presenciar cómo unas palabras provocaron dolor y lágrimas, cómo algo que se aprecia borroso cobró vida e impresionó. Esa relación me fue brindada por la experiencia. Ahora debo corroborarla, explicarla, fundamentarla. Hablo de experiencia, por cuanto la poesía produce efectos en quién la lee, y a veces son de magnitud. Esa sensación, esa experiencia que nos genera una poesía, le da a esta un rasgo esquivo al lenguaje; le da una característica que es a lo menos discutible, pues en principio, el lenguaje no constituye realidades. Sin embargo, y contraintuitivamente, sostendré que el lenguaje, y específicamente la poesía, en ciertas condiciones, deviene en Ontología. En otras palabras, la poesía es un instrumento de creación de mundo. Es decir, la poesía no es solo una representación de algo, sino una presentación, un traer a la presencia. Entiendo que no soy el primero ni seré el último en sorprenderme con el lenguaje, y en

específico con la poesía. Es más, hay varios que han tratado de “fotografiar” esa relación entre lenguaje y ontología de la que les hablo, sin embargo, aparece borrosa, pero algo hay. Los que me preceden con capacidad y talentos superiores me han abierto una senda a lo menos conceptual por donde dirigir mis pasos. Este breve ensayo entonces se dividirá en dos partes, la primera destinada a describir y apuntar a calificativos que tienden a “plasmarse” ese momento del que les hablo, pero que sin embargo, finalmente, no se deja asir, En este sentido, por una parte, escudriñaré en los conceptos y concepciones que me parecen más relevantes frente a la descripción de los efectos de la poesía: Lo sublime y lo bello, de un lado; y del otro, la representación y el temblor. ¿Cuál es mi fotografía ideal? Aquella que me permita mostrar que la poesía puede decir el ser, y no solo apuntarlo. Ese es mi Caleuche. Pero ahora sólo cuento con testimonios de personas que dicen haberlo visto, pero nadie lo ha probado.

La segunda parte de este ensayo, justamente busca mostrar ese amplio espectro de pruebas, quizá no la fotografía precisa que requiero, pero si las de aquellas que provocaron ese dolor, esas lágrimas, o esa felicidad. Los poemas de Jorge Teillier me servirán para explorar mi concepción de que los poemas devienen realidad. A través de su obra evocaremos el temblor y lo sublime; lo bello y lo representado. ¿Por qué Jorge Teillier? Porque sus lecturas han, en muchos casos, constituido una experiencia vital y no una mera anécdota.

Capítulo I:

“El Caleuche existe o de la Poesía”.

Que las palabras pueden alterar el mundo no es novedoso. Existen una serie de actos de habla que construyen realidades, y que antes de pronunciarlos, esas realidades, no existían, por ejemplo: “Yo te bautizo con el nombre de.....”; “Yo los declaro Marido y mujer”, etc. Ambos generan una realidad que, antes del pronunciamiento de las palabras, no existía. Esto es el bautizo y la declaración de matrimonio. Sin embargo, el pronunciamiento de estas palabras sacramentales y sus efectos, son propiciados y avalados por una suerte de consenso social y que es reconocido por la ley, que en este caso también tiene efectos en nuestra vida cotidiana. Sin embargo, ¿devienen en una ontología? ¿Genera una realidad que antes no existía? En el caso más optimista: Sí, pero limitada al territorio nacional. Saliendo de nuestras fronteras, salvo acuerdos, ninguno de esos actos tiene mayor existencia que la que los contertulios quieran brindarles. ¿Ese es el Caleuche? Ni de cerca. Este barco fantasma del cual quiero comentarles tiene los siguientes rasgos: Es independiente de cualquier consenso, es reconocido por todos, y puede lograr que se experimente los sentimientos más diversos, es brutal. Por dónde comenzar esa búsqueda entonces. Debemos principiar con vestigios básicos como es la definición de Poesía. El paso más obvio es recurrir a lo que nos es propio y cotidiano, esto es, al diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (R.A.E.) La primera noción que nos brinda, entiende la Poesía como: una composición en verso. Pero no me dice mucho del ser propio de ésta, habla más de una forma que de una sustancia. Sin embargo, dicho diccionario entrega luces en otra definición, y que encuentro bastante más cercana a lo que me parece el “ser” de la Poesía. Indica una segunda acepción que Poesía corresponde a una: “Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”. De esta última noción podrían surgir a lo menos dos interpretaciones: La primera, como una exposición que dice de lo bello u otro sentimiento estético. Esta otorga a la poesía un sentido explicativo o definitorio, es lo que podríamos decir una poesía como representación, una poesía

que “se refiere a...”, una poesía evocativa, es decir, que evoca la belleza, la tristeza, la melancolía o alegría. Se “refiere” a los sentimientos estéticos; en otras palabras es una poesía tangencial, es una poesía predicativa; Sin embargo, y en un sentido diverso, implica sostener que el poema no explica la soledad o la nostalgia; “ES” soledad o nostalgia. Lo que experimenté al escuchar por primera vez un poema de Jorge Teillier no fue apreciar una definición o una explicación, fue “presenciar” la Nostalgia en su alocución, no ya como re-presentación. ¿En el ser último de la poesía hay una ontología? La respuesta quizá sea un poema.

¿Cómo sostener que la poesía es una ontología, si en gran medida la ontología tiene una pretensión de universalidad? ¿Cómo sostener que la poesía tiene un ser propio y reconocible y que además puede ser aprehendida no solo por algunos lectores privilegiados? En el mismo sentido, cómo salvo la objeción: “A mí los poemas no me producen nada, no me golpean ni me conmueven” A partir de una réplica como esa debería abandonar todo propósito de elevar a la poesía como una presentación del ser. ¿Cómo rescatar mi impresión inicial, que creo correcta, de que la poesía es una ontología?

¿Qué quiero decir cuando digo que la poesía es una ontología? La definición básica de Ontología, a partir de su etimología es: Estudio del ser. Pero el logos, no sólo se remite a la idea de estudio. También el Logos es el habla, el decir. En este sentido la Ontología es un decir, un mostrar el ser. Luego, cuando digo que la poesía es una ontología, lo que estoy diciendo es que es una manifestación del ser. La poesía no es mediata al ser, sino, inmediata. La poesía no es una metáfora, no es un meta-relato; es “el relato” ¿Y en qué consistiría aquello que se manifiesta? ¿En qué consistiría ese relato? En sentimientos estéticos como desolación, alegría, tristeza, nostalgia, etc. Pero de ser esto así, suponiendo que tomaremos por cierto que la poesía es una ontología, es decir, que la poesía es una forma de alegría, de nostalgia, etc. nos surge una objeción no menor ¿Cómo podemos explicar que para algunos un poema no sea más que una “re-presentación” de un sentimiento estético, en vez de una “presentación” del mismo?

1.1- El habitar como espacio de construcción de una ontología:

Hay frases que pueden explicar de a poco y paso a paso lo que enuncia este apartado.

i- El hombre vive en el lenguaje:

¿De qué forma habitamos en el lenguaje? Para responder acudiré a un filósofo y a un poeta: Martín Heidegger y Jorge Teillier. El primero lo explica a partir de un poema de Hölderlin llamado: *“Poéticamente habita el hombre”*¹; el segundo, desde su propia experiencia en un texto llamado: *“Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética”*². Antes de proseguir, debemos hacernos de un lenguaje común. En esta tentativa, iré a la siga del profesor Pablo Oyarzún Robles, y utilizaré dos nociones analizadas por él, como son: *“Lo sublime”* y *“lo bello”* como categorías estéticas fundamentales. Los demás predicados estéticos pueden ser referidos a ellos.³

Sostiene el profesor Oyarzún: *“Habría en lo bello una manifestación del ente en cuanto ente, a propósito de la cual lo temático es la instancia de la singularidad en ese “en cuanto” como presencia pura, que interpela, pues, a partir de un puro estar presente... Esa condición de presencia es precisamente lo que llamamos “mundo”.*⁴ *Lo sublime, en cambio, se trataría de la manifestación del ente en su totalidad con ocasión de la presentación de un ente singular.”*⁵ Respecto de Lo bello y de Lo sublime deberemos tener y retener la idea de instancia de singularidad respecto del primero; y manifestación en su totalidad, del segundo.

De mantener solamente estas dos categorías estéticas, lo que me cabe decir de poemas como “A un viejo Púgil”; “Un hombre solo en una casa sola” , “Botella al mar” o “bajo un cielo nacido tras la lluvia” es que comparten o se encuentran en la categoría de sublime, es decir, de alguna manera interpelan en

¹ Heidegger, Martín; En “Conferencias y artículos”; Ed. Serbal, 1994, Bacerlona.

² Teillier Sandoval, J.; “Prosas”, Ed. Sudamericana, Chile.

³ Oyarzún Robles, P; “La razón del éxtasis: Estudios sobre lo sublime De Pseudo-Longino a Hegel”, Ed. Universitaria; 2010. Pág.11.

⁴ Ib. Ídem. Pág. 12

⁵ Ib. Ídem. Pág. 13

una totalidad, y no simplemente como ente en cuanto ente, en su singularidad. Siguiendo al profesor Oyarzún, y respecto de Lo sublime dirá: *“Esta fuerza implica un exceso respecto de la especificidad sensible de la manifestación del ente”*⁶ Y así, la Ontología en la poesía puede ser predicada no tanto de su ente en cuanto ente, como belleza; sino, como en el caso de Teillier, cuando adquiere el rasgo de sublime. Pues no es solo “una” re-presentación de nostalgia o soledad. Algunos de sus poemas “son” soledad. “Son” nostalgia. En poemas de Teillier el ente se manifiesta en su totalidad.

Para indagar frente a lo bello y lo sublime en Jorge Teillier, deberé indagar justamente en aquello del poema que lo hace una manifestación individual, o de una totalidad. Parte de esta tesina alude a que precisamente lo bello o lo sublime se encuentra en un dimensión del poema llamado por el Profesor Patricio Marchant como “temblor”. Por lo pronto diré que muchos de los poemas de Jorge Teillier son puro “temblor”, o mejor dicho, su re-presentación (La forma) es un temblor (la fuerza del acontecer) velado. Pero a esto volveré en propiamente en el capítulo II.

Para sostener que la poesía es una ontología, dicho poema debe ser sublime, esto es, debe producir un efecto tal, que sea cercano al asombro. Pseudo-Longino no procederá a definir qué es lo sublime, o mejor dicho si lo definirá pero en términos instrumentales, así su característica sería el efecto que provoca.⁷ Luego, podemos entender en Pseudo –Longino que Sublime es aquello que provoca éxtasis en quién lo aprecia⁸.

Lo crucial de la poesía es su interpelar. Y frente a esto que nos provoca, surge el éxtasis. ¿Qué significa? ¿En qué sentido nos provoca? La hipótesis del profesor Oyarzún es que: *“El éxtasis define precisamente ese “más”, ese plus en que estibaría lo sublime... sin embargo, aquí abogaremos a favor de la idea de que esa noción de éxtasis no puede ser concebida como una mera afección*

⁶ Ib. Ídem. Pág. 14

⁷ Ib. Ídem. Pág, 17. En este sentido, el profesor Oyarzún sostendrá: “El éxtasis, no la persuasión, es un efecto peculiar; este efecto es identificado también como un asombro que pone fuera de sí al auditor: La dimensión de esta sobre la cual opera es la emoción (Pathos) no el entendimiento”

⁸ Esto trae aparejado algunas preguntas como por ejemplo: ¿Lo sublime es lo único que provoca éxtasis? Quizá no, pero si se relaciona o vincula a un poema, diremos que si lo es.

psíquica, y que en ella converja a la vez alma, lenguaje y mundo"⁹ Pero queda la pregunta, ¿Cómo nos interpela? ¿En qué sentido nos interpela un poema? Se observa el efecto (éxtasis), ¿pero cómo se produce aquél? El éxtasis en este sentido es una consecuencia, un síntoma, pero no la causa del mismo. Ese éxtasis es la parálisis que provoca la visión del Caleuche, es ese vestigio que nos hace decir: Por aquí pasó, por aquí estuvo. Ese vestigio que interpela lo llamamos tentativamente como resultado. Ya no una acción, pues resultamos interpelados y ello se observa en el éxtasis. A través de la lectura de un poema podemos acceder a la presentación de éste. Pero por qué a veces accedemos a su presentación y en otras ocasiones a su simple re-presentación. ¿Todo poema es una presentación?

Y aquí retomo lo expresado anteriormente respecto a Martín Heidegger y Jorge Teillier. Suponiendo que un poema, por tener ribetes de sublime, nos extasía. ¿Por qué un poema puede tener esa capacidad? ¿Dónde radica nuestra vulnerabilidad para que una palabra escrita pueda suspender momentáneamente nuestro juicio? Sin perjuicio de las temáticas a las que pueda hacer referencia el poema respecto de la nostalgia, el olvido, el amor o la muerte; ¿Por qué nos afecta? O mejor dicho ¿cómo es capaz de afectarnos? Parte de la respuesta la dan tanto el filósofo como el poeta: Pues porque habitamos en ellos. Habitamos en el lenguaje. Kant no estaría de acuerdo con esta última afirmación, quizá no porque no habitemos en el lenguaje, sino porque simplemente le otorga la posibilidad de predicar el carácter de sublime solamente al despliegue de la naturaleza entendida como nuestro ecosistema¹⁰ (Tormentas, terremotos, volcanes, etc.) Sin embargo, y esa es la razón de ser de esta tesina, la contemplación de una tormenta de rayos ha provocado un arrebato idéntico al que ha provocado un poema, por ello debemos seguir indagando. En este punto, llegamos a un entronque que da para toda una investigación por si sola, sin embargo, igualmente haré un pequeño bosquejo. ¿Habitamos el lenguaje? De ser así ¿De qué forma?

⁹ Ib. Ídem. 21.

¹⁰ Pero también lo manifiesta de las pirámides y de la basílica de San Pedro en Roma, luego, el hombre también es capaz de generar obras que pueden ser catalogadas de sublimes.

Teillier en su texto “El mundo donde verdaderamente habito”, afirma:

“El poeta es un ser marginal, pero de esta marginalidad y de este desplazamiento puede nacer su fuerza: la de transformar la poesía en experiencia vital, y acceder a otro mundo, más allá del mundo asqueante donde se vive.... . La poesía es para mí una manera de ser y actuar, aun cuando tampoco puedo desarticularla del fenómeno que le es propio: el utilizar para su fin el lenguaje justo para este objeto. Mi instrumento contra el mundo es otra visión del mundo, que debo expresar a través de la palabra justa, tan difícil de hallar. Porque el poema no debe (como dice Archibald McLeish) "significar sino ser".”¹¹

De este texto se puede apreciar un par de frases que son potentes en sus planteamientos, pero que nos siguen presentando más preguntas. Dirá Teillier, parafraseándolo: “*La fuerza del poeta radica en transformar su poesía en experiencia vital*”; y acto seguido añade: “... *y acceder a otro mundo...*” “... Mi instrumento contra el mundo es otra visión del mundo...” Sin embargo, pareciera que más que confirmar nuestra intuición, en cuanto a que habitamos en el lenguaje, Teillier nos está diciendo que es el poeta, el que es capaz de crear otros mundos, es el poeta el que vive en esos mundos y no nosotros, mortales lectores. Pero eso solo en apariencia, pues detrás de sus palabras no hay una negativa a que vivamos en el lenguaje, sino, que el poeta vive de cotidiano en otro mundo, pero también forjado por el lenguaje, es decir, la poesía. Pero hasta este minuto, aparte de parafrasear algunas palabras de Teillier, ¿en qué me sostengo para decir que habitamos en el lenguaje? No dejaré pasar la frase: “*La fuerza del poeta radica en transformar la poesía en una **experiencia vital***” He ahí el punto de encuentro entre lo que busco y hacia dónde me dirijo. Teillier lo dice con otras palabras, incluso diría que más acertadas, pero cuando Pseudo-Longino; Edmund Burke y Kant entre otros, se refieren a la categoría de sublime, se están refiriendo primero que nada a esto: Una experiencia vital. Y retornamos a lo mismo: ¿Cómo un poema puede tornarse en una experiencia vital? La respuesta es: En la medida que habitamos en el lenguaje. ¿Cómo podemos entender esto?

¹¹ Teillier Sandoval, J.; “Sobre el mundo donde verdaderamente habito, o la experiencia poética” en “Muertes y Maravillas” Santiago; en Ed. Universitaria Pág. 14

Esta pregunta es anterior a las otras. Me explico, por mucho que demos demos que la poesía es capaz de devenir en una ontología, que los poetas son capaces de crear mundos y con ello expresar las esencias y en definitiva ser demiurgos de la vida, primero, y todo lo anterior se sostiene en verificar que los hombres habitamos en el lenguaje. De no hacer esta pregunta, se cae absolutamente todo lo anterior.

Para enfrentar indiciariamente esta cuestión acudiremos a Heidegger y a su texto referido a la esencia de la poesía, donde acude al poeta Hölderlin para expresar su análisis. En un fragmento de ese ensayo expresa:

“La manifestación de la pertenencia a esta intimidad acontece mediante la creación de un mundo, así como por su nacimiento, su destrucción y su decadencia. La manifestación del ser del hombre y con ello su auténtica realización acontece por la libertad de la decisión. Esta aprehende lo necesario y se mantiene vinculada a una aspiración más alta. El ser testimonio de la pertenencia al ente en totalidad acontece como historia. Pero para que sea posible esta historia se ha dado el habla al hombre. Es un bien del hombre.”¹²

Refiere que el habla es un “bien del hombre”. Pero es distinto decir que es un “bien”, a decir que es el lugar donde habita el hombre. El habla en la cotidianeidad aparece como una herramienta, ¿Cómo puede configurarse en un mundo o mejor dicho, y a propósito de esta tesina, cómo el lenguaje puede materializarse en una ontología generadora de realidad? El mismo Heidegger responde en el texto unos párrafos más abajo:

“Sólo hay mundo donde hay habla, es decir, el círculo siempre cambiante de decisión y obra, de acción y responsabilidad, pero también de capricho y alboroto, de caída y extravío. Sólo donde rige el mundo hay historia.”¹³

Esto ya aparece algo confuso. ¿Por qué aparece la historia en esto? Deseamos saber de qué manera un poema puede hacer que se suspenda la

¹² Heidegger, Martín; “Hölderlin y la esencia de la poesía” Parágrafo &2 (Anexo III)

¹³ Ib.Ídem.

razón (éxtasis) y en definitiva un poeta pueda configurar un mundo, y finalmente que un poema pueda devenir en ontología. Es fundamental lo dicho por el profesor Heidegger pues Inicialmente, hablar de historia, es incorporar “el tiempo”, y con ello, de soslayo, nuestra finitud, es decir: la muerte.

Ya en filosofía manifestar frases concluyentes da temor, pues de ordinario son desbaratadas, desmembradas y desechadas; sin embargo, después de lo expuesto diré: Si efectivamente nosotros y nuestro mundo está dado por el lenguaje, es más sencillo comprender el por qué un poeta puede crear obras que tiendan a golpear ese mundo, ¿Por qué? Porque también son lenguaje. Operamos con códigos y los poemas son códigos, basta que un poema apunte a ciertas variantes de ese código para que las desestabilice. Esas son las experiencias vitales de las que habla Tellier. Pero ¿eso es todo? ¿Somos una Matrix primitiva y no hay más? Me niego a tan simple conclusión. ¿Bastaría conocer ciertos códigos para desestabilizarnos y hacer que la razón desaparezca por momentos? Creo que la triste respuesta es sí. Lo que nos libraría de tan patente destino son las millones de combinaciones posibles, pero Kant abre una puerta en su exposición.

Al aferrarse a la naturaleza como único productor de lo sublime nos otorga otra fuente distinta a la del lenguaje. No estoy de acuerdo con Kant en cuanto a que la Naturaleza sea la única fuente de lo sublime. Pero tampoco estoy en desacuerdo con que la Naturaleza también sea fuente de aquella; y siendo ello así, no solamente el lenguaje es fuente de lo que extralimita a nuestra razón, sino también a veces nuestro entorno. Y frente a esto, surge Burke para quien, sea el código que sea, la muerte es el denominador común. Este punto será desarrollado en el acápite siguiente.

1.2. Otros testigos.-

En este caso llamo testigos a quienes se han visto impresionados y han buscado plasmar por escrito sus reflexiones. Nuevamente el Profesor Pablo Oyarzún me facilita enormemente la tarea, y en este caso me remitiré a tres: Pseuso-Longino, Edmund Burke e Immanuel Kant.¹⁴ Pseuso Longino y Burke son bastante claros, pero el más perturbador es Kant. Este último es mi mejor testigo, porque a diferencia de Pseudo-Longino o Burke, Kant prefiere no extenderse demasiado en el tema. A Pseudo-Longino le ocurrió algo similar a lo que me aconteció. Nombró algo a partir de sus efectos, y a eso lo llamó sublime. Hubo algo que le provocó un palpable éxtasis y a esto lo nominó. No lo definió dice el profesor Oyarzún, pero me cabe la interrogante si no lo definió porque presentaba una dificultad no menor, o por el contrario, no lo definió por cuanto era un efecto que escapaba a cualquier posibilidad de contenerlo en un cúmulo de palabras sintácticamente ordenadas. Creo que es un gesto de honestidad más que una desidia frente a lo sublime. Luego, tenemos un testigo atónito y que poco nos puede decir de la poesía. Un testigo que no nos dirá que el Caleuche existe, sin embargo, será un testigo que nos dirá: ¡¡Cuidado!! Es un testigo que no nos puede aventurar cuándo estaremos frente a lo sublime, sin embargo, es capaz de decirnos cuando “Lo sublime” pasó por aquí. ¿Cómo? A partir de sus vestigios, y en este caso: “El éxtasis”. Lo definiremos como un obnubilamiento momentáneo de la razón. Por otra parte tenemos otro tipo de testigo, uno que trata de incorporar a su marco conceptual lo que ha podido presenciar, uno que busca el origen del asombro, un testigo como este es Burke. Respecto de éste, el profesor Oyarzún también es ilustrador. Afirma:

“En consecuencia, la condición de la experiencia (de) lo sublime es la inminencia de la muerte, “el rey de los terrores””¹⁵

Luego, a partir de una interpretación sencilla, estamos o podemos acceder a lo sublime cuando estemos en presencia de la muerte. A contrario sensu,

¹⁴ El Profesor Oyarzún investiga además las nociones de Schiller y Hegel.

¹⁵ Oyarzún Robles ,P; “Razón del éxtasis”. Op. Cit Pág. 62

experimentamos más, cuando más cerca estamos de desaparecer. Entonces, lo sublime estaría asociado al testimonio ya no del Caleuche (aunque algo de eso hay), sino, de las Parcas. Y es bastante plausible, frente a la muerte nuestro estado se altera, y podemos tener distintos tipos de reacciones, desde pánico a la contemplación. ¿Pero qué tiene que ver esto con la poesía y una supuesta vertiente ontológica? ¿Qué tiene que ver lo sublime, la poesía, las parcas y la Ontología? Nuestro poeta retorna nuevamente con una frase atingente y lapidaria:

“En este sentido quiero hacer destacar que para mí la poesía es la lucha contra nuestro enemigo el tiempo, y un intento de integrarse a la muerte”¹⁶

Qué es lo dicho por Teillier en esta frase, sino, lo afirmado por Edmund Burke siglos antes. Se produce el binomio *experiencia vital* y *muerte*. Ya lo desarrollaré en párrafos posteriores.

Debemos proseguir con otro testigo. Kant. Es el testigo más inquietante en su Crítica del juicio porque hace suya las nociones de Belleza y Sublimidad, pero mientras se extienden las palabras de Kant referentes a la belleza, respecto de lo sublime la analiza pero con cierto desdén. Lo reconoce, pero no lo desarrolla como la belleza. ¿Por qué esa frontera en el pensar Kantiano?¹⁷ Señala: *“Así, lo sublime designa la experiencia que el sujeto hace de sí mismo, le permite un autoconocimiento al no servir sus facultades para asir un fenómeno de la Naturaleza”¹⁸* La sublimidad se presenta en aquellos casos en que la Naturaleza es reacia a la razón. Kant desarrolla la idea de lo bello y lo sublime al amparo de la Naturaleza, esa es la fuente de esas concepciones estéticas. Pero para Kant, lo que determina una noción de la otra es el uso de la razón. Cuando esta desaparece o es inútil frente a la naturaleza, ahí estamos en presencia de lo sublime. De otro modo, sólo estamos en presencia de lo sublime cuando nos encontramos con la sinrazón. Ese es el caos, de acuerdo con Kant¹⁹. Pero, y he

¹⁶ Teillier Sandoval, J. “El mundo en el que verdaderamente habito...” Op Cit. Pág. 15

¹⁷ La razón en concreto es porque al buscar la universalidad, lo sublime estaría impedido al ser una manifestación de nuestra imaginación compelida por nuestra razón, y por ende no sería pura, como la belleza.

¹⁸ Oyarzún Robles; P.; “Razón del éxtasis....” Op Cit. Pág. 89

¹⁹ Kant, I.; “De ahí también que el placer por lo sublime de la naturaleza sea sólo negativo (a diferencia del placer por lo bello, que es positivo): es un sentimiento de privarse a sí misma de libertad la imaginación al ser determinada teleóticamente por otra ley que la del uso empírico” Crítica del juicio, Op.Cit. pág. 116

aquí lo valioso, esa sublimidad nos proporciona un mejor conocimiento de nosotros mismos. Solo a modo de divagación momentánea, y retornando a los griegos, el famoso: “Conócete a ti mismo” sería una tarea titánica no porque la introspección sea difícil o porque sea desagradable conocer nuestros demonios; es difícil porque no depende solamente de nosotros, dependería de hechos externos en los cuales la razón no tiene cabida. En otras palabras la experiencia de nosotros mismos se complementaría con experiencias dadas frente a lo sublime.

¿Por qué digo que Kant es un testigo inquietante? Porque al igual que yo, vio un Caleuche, lo vivió y tan convencido como uno, prefiere no explayarse, lo denosta. Sin embargo, igualmente definió lo sublime en los siguientes términos: “*Denominamos sublime lo absolutamente grande*”²⁰ y en páginas posteriores lo definirá como: “*Sublime es lo que gusta directamente por su resistencia contra el interés por los sentidos*”²¹ Refiere qué es caos, y va más allá de la razón, luego ¿un aspecto que nos permitiría un conocimiento más acabado de nosotros debemos abandonarlo porque la razón se ve superada? Kant es coherente en ese sentido, no desarrolla a partir de la razón un fenómeno que escapa a su lenguaje, a su logos. La pregunta siguiente es: ¿A cualquier logos? La gran diferencia con Kant en el planteamiento que estoy realizando, es que para Kant no hay un emisor de sublimidad distinto a la naturaleza, cuestión con la que estoy en desacuerdo, pues como lo estoy reiterando hasta hace unos párrafos, el poeta es capaz, teniendo la fuerza expresiva suficiente, de generar una experiencia vital. ¿Es el filósofo llamado a generar una experiencia vital? Yo en principio diría que sí, pero de una forma diversa, pues ¿Qué ocurre con los cambios de paradigmas que demuelen nuestras certezas? Pero no quiero desviarme. Radicada en la naturaleza la fuente de la sublimidad, esta le podía proporcionar a Kant lo que buscó toda su vida, esto es, la universalidad. Pero en nuestro caso, en que creemos que lo sublime también puede encontrarse en obras del hombre, y en específico construidos en el lenguaje, debemos proseguir más allá. A nuestro

²⁰ Kant, Immanuel; “Crítica del juicio”,(2005) Ed. Losada, Buenos Aires, Pág. 92.

²¹ Ib.ídem. pág. 114

entender, Lo sublime se manifiesta, no se explica, y si esto es así, no es un filósofo²² el llamado a dar cuenta de ello, sino, un poeta. Kant es claro en decir que lo sublime solo tiene como fuente la naturaleza, pero en esto Kant le resta universalidad, pues cree que predicar lo sublime respecto de una tormenta en el mar es solo dado a ciertos sujetos de cierta preparación. Dirá Kant:

“Para que el espíritu pueda sentir lo sublime, se requiere que tenga receptividad para las ideas, pues precisamente lo inadecuado de la naturaleza a éstas, y por lo tanto, únicamente su presuposición y la del esfuerzo de la imaginación, para tratar la naturaleza como un esquema para las ideas, es lo que hace que la sensibilidad se sienta atemorizada y al propio tiempo cautivada: porque esto es una violencia que la razón ejerce sobre la imaginación al solo objeto de ampliarla de acuerdo a su verdadera jurisdicción (lo práctico) y hacerle avizorar lo infinito, que para la imaginación es un abismo”²³

Luego, no es que se requiera un poeta o un filósofo, simplemente se escapa a nuestras posibilidades. ¿No somos capaces de dar cuenta de la naturaleza, o siendo parte de ella no somos capaces de fenómenos similares? De acuerdo con Burke es un fenómeno natural el que nos acerca a lo sublime, esto es: la Muerte. ¿No somos capaces de manifestarla, de traerla a la presencia? Los poetas tendrían esa prerrogativa. Burke, citado por el profesor Oyarzún sostiene:

“Es la Poesía, arte no estrictamente imitativo, la que puede ponernos ante lo desconocido. Y nuestra ignorancia de las cosas es la causa de toda nuestra admiración y lo que excita nuestras pasiones”²⁴

Sostener que lo sublime se puede expresar, pero no explicar; sostener que los poetas, y no los filósofos son capaces de tamaña proeza, implicaría afirmar, desde la perspectiva de Kant, que los poetas son capaces de manifestar la naturaleza, y desde la perspectiva de Burke, de presentar o traer a la presencia la muerte.

²² No estoy tan cierto de esta afirmación, pues los cambios de paradigma en la historia de la filosofía, por el tipo de quiebre que significan, posiblemente conllevaron a un asombro rayano a lo sublime.

²³ Kant, I.; Crítica del juicio. Op. Cit. Pág. 111

²⁴ Oyarzún Robles, P; "Razón del éxtasis..." Op. Cit. Pág. 84

1.3.- Vestigios:

El vestigio propio de lo sublime según Pseudo Longino es el éxtasis. Y para Kant, sólo los fenómenos naturales son capaces de aquello, sin embargo, dicho éxtasis es predicable de manifestaciones del hombre como puede ser la pintura o un poema. El lenguaje sería capaz de, expresado de cierta forma, producir ese efecto propio de fenómenos naturales. Lo sublime no es asible por la razón, es incapaz de explicar qué ocurre con nosotros dados ciertos fenómenos, y esto nos lleva según Kant, a un conocimiento superior de nosotros. Pero ese lenguaje que provoca el éxtasis, y que va más allá de una mera explicación, no es un representación, no es una imitación: es una presencia, y en cuanto tal, un fenómeno de la naturaleza, que coloca al poeta en calidad de demiurgo, de creador. He aquí un elemento trascendental de lo sublime, y que lo relaciona directamente con la ontología, Lo Sublime no es predicable de explicaciones, de metarelatos, solo se origina con ocasión de fenómenos, de hechos. El lenguaje tendría esa posibilidad de desdoblarse, de ser explicativo por una parte y con ello alcanzar la belleza, dentro de los límites de la razón, del logos; o, ser constitutivo, capaz de crear, pero para ello debe abandonar los dictados de la razón y proceder con herramientas como la imaginación o la intuición. Pero volvemos al problema: ¿cómo podemos predicar la universalidad de un fenómeno que tiene vocación universal, pero que finalmente, a diferencia de la embestida de un meteorito a la tierra, no es necesaria para todos y de la misma forma? Lo que más podemos lograr en este aspecto respecto de un poema, es un consenso, pero no más que eso.

La poesía consiste en presentar las cosas extralimitando el sentido natural de la sintaxis propia del lenguaje. Actualmente sin limitaciones, la poesía sigue explorando. Pero, cuando un poema me trae a la presencia lo que es la nostalgia, ese mismo poema no provoca mayor efecto en un tercero. ¿Debemos renunciar a la universalidad? ¿Sostener que es universal dada cierta forma de vida que exige tener experiencias comunes para poder apreciarlo? ¿Luego lo sublime depende de nosotros? Kant es bastante claro en esto y no titubea, y como cité en la página

anterior “para que el espíritu pueda sentir lo sublime, se requiere que tenga receptividad para las ideas”²⁵

Kant en este sentido es categórico, para apreciar lo sublime en ciertos casos se debe contar con cierta preparación. Volveré con esto en el poema de Teillier: Botella al mar.

Pero de este párrafo me quiero también aferrar de un punto en el que estamos de acuerdo: Consustancial a lo sublime, es la perspectiva del *infinito*, que para la imaginación es un abismo dirá Kant. Esto va con la naturaleza propia del objeto sublime. Sostuve, al amparo del profesor Oyarzún, que a diferencia de lo bello que se manifiesta como ente en cuanto ente, en su singularidad; lo sublime se manifiesta como una totalidad, es lo que me lleva a sostener que uno dimensiona el ser del objeto [sublime] en su presentación²⁶ como un todo. En otras palabras, lo que cabe respecto del objeto sublime es un sustantivo, no un adjetivo. En términos más coloquiales aún: De un poema o una pintura sublime no cabe como predicado lo melancólico o solitario, pues tiene tal poder, tiene tal fuerza como experiencia vital, que nos presenta la melancolía o la soledad.

Por eso me agrada Burke, me da una pista. La muerte posee la universalidad y potencia necesaria para poder pensar que son posibles los poemas con una apreciación necesaria, entendida como universalidad. La muerte nos interpela a todos, pues todos compartimos ese destino.

Entonces, desde esta perspectiva propongo cuatro líneas de investigación que permitirían avocarnos a la tarea de elucidar la esencia de lo sublime y de sus efectos y alcances. Cuáles son esos vestigios de los que hablo: éxtasis, naturaleza, muerte y lenguaje. A partir de estos creo posible atisbar el Caleuche. Esa Ontología que se escabulle.

¿Cuáles deberían ser los pasos a seguir? Interrogar estos vestigios. Así, respecto del **éxtasis** como síntoma, deberíamos saber cuándo estamos en su presencia. ¿Bastan las lágrimas o la risa? ¿El éxtasis conlleva risa, llanto o algo

²⁵ Kant, I. “Crítica del juicio”. Op. Cit. Pág. 111

²⁶ Estoy teniendo la embarazosa dificultad que me está costando expresar lo que busco manifestar, y no por tener las ideas claras, sino porque efectivamente no estoy logrando asir el sentido exacto de lo que pretendo.

más? ¿Qué es ese algo más? ¿El éxtasis es solo tributario de lo sublime? El fenómeno del éxtasis, y ya lo he mencionado, implica un black out²⁷ de la razón. ¿Qué significa esto? Que la razón, por un breve lapso, deja de ejercer sus facultades. ¿Es posible aquello? O a lo menos cede paso a nuestra sensibilidad. En esto Pseudo-Longino, Burke y Kant coinciden, en cuanto a que el hombre expuesto a lo sublime se ve obnubilado en sus facultades²⁸. No me referiré a sus manifestaciones físicas como las lágrimas o la risa, en esto simplemente sostengo que no existe homogeneidad en cuanto a cómo se manifiesta. Respecto de la **naturaleza**: ¿Qué hemos de entender por Naturaleza? En esto, ya hemos visto, no coinciden nuestros testigos. Así, para Kant la naturaleza en este sentido es “*En el juicio estético, la naturaleza considerada como potencia que carece de poder sobre nosotros, es dinámicamente sublime*”²⁹ En este sentido, nosotros junto a Pseudo-Longino y Burke incorporamos las obras escritas por el hombre y en lo particular la poesía. Y entendemos que Kant también entiende o incorpora en su concepto de naturaleza no solamente las propias del ecosistema, sino también las creadas por el hombre, e incluso menciona unos ejemplos como son las pirámides de Egipto o la Basílica de san Pedro en Roma y que exceden por cierto a aquellas que generan temor.³⁰ Siendo el hombre parte de esta naturaleza, ¿no es dado para ser productor de la misma?; Respecto de la **muerte**: ¿Provoca éxtasis? ¿Es sublime? ¿Qué estado y cuando la muerte nos podría transportar a lo sublime, a esa frontera ajena a la razón? ¿Sólo la muerte nos lleva al éxtasis propio de lo sublime? Y de no ser sólo la muerte, ¿También sus presentaciones en pintura, poesía o cine? ¿Cómo se explican poemas sublimes que expresan amor, nostalgia o soledad? ¿Hay un solo tipo de muerte? Si es una temática la que debe ser desarrollada, ¿por qué requiere de un poema? ¿No bastaría su expresión para que originara un efecto? ¿Por qué la muerte requiere de una especial forma de expresión para ser traída a nuestra presencia? Y acto seguido interrogamos al

²⁷ Es una expresión utilizada para designar el corte general de energía eléctrica en una ciudad. En términos convencionales, un “apagón”.

²⁸ Kant, I: “Sublime es lo que, por ser sólo capaz de concebirlo, revela una facultad del espíritu que va más allá de toda medida de los sentidos” *Crítica del Juicio*, Op. Cit. 91

²⁹ Kant, I.; “*Crítica del juicio*”. Pág. 106

³⁰ Kant, I.; “*Crítica del Juicio*”. Pág. 97.

lenguaje: Suponiendo que efectivamente la muerte, como un hecho de la naturaleza nos lleva a un éxtasis propio de Lo sublime ¿Es dable al lenguaje ya no representar la muerte, sino, presentarla, plasmarla? ¿De ser así, es capaz cualquier lenguaje, o a un tipo de escritura más que a otro? ¿Por qué la poesía estaría mejor posicionada que la prosa para traer la muerte a nuestra presencia? Finalmente, si el lenguaje es capaz de traer la muerte a en forma de presencia, ¿no podríamos predicar de la misma la ontología?

De estas respuestas bosquejaré respecto de algunas simples vías a modo de tímidas respuestas, y cada una requiere de una investigación que exceden con creces los márgenes de estas páginas.

Insisto, estas preguntas son de extensión y esfuerzos maratónicos, y tratar de responderlas me puede llevar justamente a tratar de bosquejar o explicar Lo sublime, y en eso si concuerdo con Kant, Lo Sublime es inasible. ¿Entonces basta ese límite y no me pronuncio más? He ahí la segunda parte de esta tesina, que debe configurar un traer a la presencia. La respuesta está en el propio objeto. Mostrar el barco fantasma. ¿Cuál es el “pero”? Y he aquí donde radica toda la pregunta que sustenta esta tesina: ¿Qué ocurre si al leer la segunda parte los poemas de Jorge Teillier no les llama la atención, o incluso más, los consideren mediocres? La Ontología se va al garete y con ella mi intuición, y sólo me restara decir junto con Galileo: “Y sin embargo, se mueve”. Y en ello quizá si compartan conmigo al menos planteamientos básicos: Que me digan: Sabes Adolfo, he sentido éxtasis, he presenciado lo sublime e incluso más aun, ha sido con la poesía, pero no con Teillier, sino con Enrique Lihn, Gabriela Mistral, Amado Nervo, César Vallejo u otro. Pero eso significaría qué: ¿Que no estamos todos dotados para apreciar la poesía en su correcta dimensión? ¿Qué la poesía requiere de ciertas experiencias vividas para dar una lectura adecuada? Luego, la poesía para producir un éxtasis requeriría un determinado tipo de lector? Pero de ser eso así, ¿Niega la posibilidad de una ontología? No. Frente a nuestra incapacidad de apreciar un objeto de cierta manera, quizá no se deba tanto a lo observado como aquello al que lo observa. Nuestra experiencia personal es un factor que nos lleva a ser más o menos sensibles a ciertos fenómenos. Un poema sobre el sur de

Chile difícilmente conmoverá a alguien que no lo conoce. Al igual que don Patricio Marchant, quién exploró la Poesía de Gabriela Mistral buscando la esencia de los mismos, ejercicio semejante haré con algunos poemas de Jorge Teillier. Esta segunda parte buscará justamente explorar en dichos poemas ese fenómeno de la naturaleza que lleva al éxtasis, y por los cuales, en algún minuto los consideré sublimes, y que por cierto de una u otra forma dicen relación con la muerte.

Capítulo II:

“He aquí”

Para que un poema nos interpele debemos acceder a su *temblor*. Debemos acceder a lo que va más allá de la re-presentación. La lectura en este sentido nos permite acceder a lo re-presentado, pero también a la presentación del poema. La lectura permite leer lo que dice un poema y lo que no dice un poema. La interpelación de lo presentado, del temblor que produce el éxtasis de lo sublime se da en la omisión, en lo no dicho. ¿Qué significa esto? ¿Un poeta quiere decir lo que justamente sus palabras ocultan a la mera representación? ¿La tarea del poeta es decir con el no decir? Pero parece una contradicción, pues los poetas si recurren a un poema es para “presentar” en forma diáfana aquello que las simples palabras de uso cotidiano que utilizan las reglas de la sintaxis son insuficientes para plasmar. Esto es así, pero el poetizar es un ocultar.

El sentido de las palabras en un poema busca generalmente tensar el uso de las mismas. Las imágenes creadas buscan que el lector, haciendo uso de la abstracción, pueda acceder a lo presentado por el poeta. La lectura de un ensayo nos exige nuestra facultad de juzgar, la lectura de un poema exige sobre todo experiencia. En un poema las palabras son exhibidas en sus sentidos cotidianos, en sus características a veces más obvias. Pero también los silencios se incorporan a la lectura de ese poema.

Siguiendo con el tema, el profesor Oyarzún sostiene: *“Ni el silencio ni la creación son hechos o eventos nombrados (representados) por el discurso, sino presentados por él: no tienen realidad fuera del lenguaje que lo dicen”*³¹ Cuestión curiosa se observa en coincidencia entre Heidegger y Teillier: *“La poesía es la Universalidad, que fundamentalmente se obtiene por la imagen”*³² Heidegger dirá por su parte en *“... poéticamente habita el hombre...”*: *“Como el poetizar toma aquella medida misteriosa, a saber a la vista del cielo, por esto habla en imágenes. Por esto las imágenes poéticas son imaginaciones en un sentido especial: No meras fantasías e ilusiones sino imaginaciones (Resultado de meter algo en imágenes)”*³³

La poesía como manifestación del ser. Para iniciar el camino que nos lleve a esa intuición, debemos hacer uso de dos categorías usadas originalmente por Pseudo-longino. Un Pseudo-longino reconstruido por el profesor Pablo Oyarzún a partir de lo sublime y lo bello. Mientras lo bello daría cuenta del ser ahí, del ente en cuanto ente y su individualidad. Lo Sublime daría pie en la poesía a la manifestación del ente en cuanto Universalidad. En este caso, y solo en este caso podríamos hablar de universalidad. Pero, ¿Dónde o cómo buscar esa universalidad? Se busca a través de dos instancias reconocidas por el Profesor Patricio Marchant: El temblor y la representación. Es en la primera de estas instancias donde debe explorar al ente en cuánto universalidad, en esa imagen. Para corroborar esta ilusión, justamente la veremos a través del temblor de cuatro poemas del poeta Jorge Teillier.

Debemos previamente incorporar un concepto recurrente en la poesía y que debemos tener presente al tiempo de auscultar el “temblor” de los poemas:

Meta-fora: Es concebida, en un sentido que prevalece en toda la dimensión que llamamos “Occidente”, como el *“hablar- más- allá-de-sí- mismo” del lenguaje como tal, entendida como la potencia manifestativa de este.*³⁴ ¿Por qué se incorpora? O ¿Por qué le doy relevancia? Pues lo sublime dado por el temblor de

³¹ Oyarzún Robles, P.; “Razón del éxtasis...” Op. Cit. 24.

³² Teillier Sandoval, J.; “Muertes y Maravillas” Ed. universitaria, Pág. 12

³³ Heidegger, Martín; “Poéticamente habita el hombre”; “En conferencias y artículos”; Serbal, Barcelona, 1994, Pág. 9 del texto.

³⁴ Oyarzún Robles, P.; “Entre Celan y Heidegger”, (2013) Santiago; Ed. Metales pesados Pág. 104.

los poemas, radicaría justamente en las imágenes de las que hablan Teillier y Heidegger.

¿Cuál sería la función de la metáfora en la poesía?

En Celan la metáfora busca el absurdo como verdad, pero no la representación en términos universales, sino experimentando esa “vez”. Como presente irrepresentable, presente que escapa al juego de re-presentación (Sólo como testimonio) En este caso, la metáfora tendría como propósito el acto creativo por el acto creativo, sin ulterior finalidad, y ahí radicaría el absurdo en Celan. ¿Luego Celán apuntaría a otro tipo de poesía? En mi opinión, así como Teillier trae la muerte a la presencia a través de imágenes de melancolía, soledad y nostalgia; Celan simplemente lo hace a partir de otra arista de la muerte: El absurdo.

Recojo la frase del profesor Oyarzún, de su texto: “Entre Celan y Heidegger” En celan la metáfora busca el absurdo como verdad, pero no la de la representación en términos universales, sino experimentado en esa “vez”. Como presente irrepresentable, presente que escapa al juego de re-presentación. (Sólo como testimonio) Si Celan a través de sus poemas busca el absurdo como verdad ¿Qué busca Jorge Teillier? Algo ya avanzamos en ello, en primer lugar crear un mundo y acto seguido habitarlo, tratando finalmente de conciliar lo que es irreconciliable: Vida-muerte.

Si en Celan es el absurdo ¿Qué es en Teillier? Para esto debemos explorar el temblor de sus poemas. Ese más allá de lo re-presentado es buscado en cuatro poemas, o como dice Teillier, su obra puede que no sea más que un solo gran poema. ¿Cuál es ese poema?

Sin perjuicio del análisis de los poemas a continuación, aventuraré una respuesta a partir de un texto de Heidegger, pero muy cercano a conjugar los planteamientos del Teillier y de Edmund Burke:

*“El **poetizar** es la toma-de-medida, entendida en el sentido estricto de la palabra, por la cual el hombre recibe por primera vez la medida de la amplitud de su esencia. El hombre esencia como el mortal. Se llama así porque puede morir. Poder morir quiere decir esto: ser capaz de la muerte como muerte. Sólo el*

hombre muere, y además continuamente, mientras permanece en esta tierra, mientras habita. Pero su habitar descansa en lo poético. La esencia de lo «poético» la ve Hölderlin en la toma-de-medida por medio de la cual se cumplimenta la medición de la esencia del hombre.»³⁵

Dicho esto, y teniendo presente que el poetizar es “medir”, que dicha medida, que esa acción de medir, apunta a la esencia del hombre en cuanto a su capacidad de morir, muerte como conciencia de la misma, dada en el lenguaje, en el habitar en el lenguaje, es que podemos dar lectura a los poemas de Teillier. Ese pequeño párrafo atisba una primigenia relación entre los vestigios mostrados: éxtasis, naturaleza, muerte y lenguaje.

“Botella al mar”:

*Y tú quieres oír, tú quieres entender.
Y yo te digo: olvida lo que oyes, lees o escribes.
Lo que escribo no es para ti, ni para mí, ni para los iniciados.
Es para la niña que nadie saca a bailar,
es para los hermanos que afrontan la borrachera
y a quienes desdeñan los que se creen santos, profetas o poderosos.³⁶*

Estos poemas, estas “presencias” no son para el lector, es para otros. Teillier también hace uso del absurdo pero distinto a lo que hace Celan. Se da otra clase de absurdo, así: Es para oídos a los que nunca llegarán. Y para los que si llega ¿Son una re-presentación? ¿Para los que no sería una presentación? Pero la botella al mar aunque sin destinatario, es dirigida. Hay una esperanza. ¿Qué es una botella al mar sino una posibilidad? ¿Posibilidad de qué? De ser esa “vez” de la que habla Celan. ¿El poema deviene en Poema, en el caso de Teillier, cuando llega a los oídos correctos?

³⁵ Heidegger, Martín; “Poéticamente habita el hombre” Op. Cit. Pág. 7 del texto.

³⁶ Teillier Sandoval, J; “Para un pueblo fantasma...” (2009), Santiago, Ed. Tajamar, pág. 138

Cuando Teillier dice: Estos poemas “Son para”, es para un auditor específico o es una señal de dedicatoria. En este último caso ¿Por qué botella al mar? ¿Por qué es una dedicatoria sin destino? ¿Nunca llegara a destino? El poema, los poemas de Teillier tienen unos destinatarios. Están destinados a un incognito, pero no cualquier incognito, a ese que no tiene cabida en su vida para poemas. Son para un destinatario ciego, para cuya existencia son solo re-presentación, nunca “temblor”. Carece de relevancia, representación y temblor para la niña a quién nadie saca a bailar. El excluido seguirá excluido. Excluido de este mundo que contiene la botella y de ese otro mundo, el del baile y la vida. ¿Pero es un poema sublime? ¿Dónde se encuentra la muerte de la que hablaba Burke? En la ausencia. Si la muerte es básicamente ausencia, en este sentido estamos frente al ausencia del “otro”. Este poema no golpea por la constatación de que existan personas que padecen abusos, pues en su re-presentación va dedicado a quién lee, a ese lector que justamente Teillier no quiere; pero en su presentación está dedicado a ese “otro” al que será imposible arribar. En esa imposibilidad de comunicación se revela la muerte. Teillier es consciente y coincide con Kant en cuanto a que “lo sublime”, es decir, “lo que escribe” Teillier, es para ser acogido por un espíritu capaz de ser receptivo a las ideas. Por eso, este poeta sureño escribe este poema con cierto hartazgo, pues a quienes aprecia, y a quienes van dirigidos sus poemas, no tienen dicha receptividad, ni siquiera la oportunidad material de acceder a ella. Sus destinatarios son de otro “mundo”, no del mundo en el que habita. Y en este sentido, Kant rescata un ejemplo de Saussure: “*Así, el buen campesino de Saboya, tan comprensivo para otras cosas, calificaba de locos sin vacilar a todos los aficionados al alpinismo.*”³⁷ Luego, Teillier escribe para él. A esos otros los ve, los siente, pero cual observador al distancia detrás de una ventana.

³⁷ Kant, I.; “Crítica del Juicio”, Op. Cit. Pág. 112

“A un viejo Púgil”

Revistas color sepia, programas de matches estelares,
el par de guantes firmados por el Presidente
cuando ganó el Campeonato
colgados junto al retrato de la Difunta
lo hacen buscar la gloria del Álbum amarillento
y mientras hierve el agua en el anafe
va recordando la cara del público y sus rivales
a quienes el tiempo les ha contado diez.

La tarde cuelga frente a su ventana
como una raída y sucia bata de combate,
y él vuelve a bailotear en el ring,
siente ovaciones en la tarde muerta.

No crean que está solo
mientras prepara el café
y hace guantes frente al espejo
que le muestra su nariz rota y sus orejas de coliflor.

Todas las tardes regresan sus admiradores
que en la estación se empujan para llevarlo en hombros
a la vuelta de su gira triunfal
y lo dejan en la primavera del césped de pez—castilla
donde —como le prometió a su madre—
sueña que ha esquivado —sin despeinarse— los golpes del olvido.³⁸

Este poema nos habla de otro excluido. De alguien que estuvo “en el mundo”, y cuyo sino es el olvido. Si en “botella al mar” Teillier le habla a los que

³⁸ Teillier Sandoval, J.; “Para un pueblo fantasma...” Op. Cit. 161

nunca han estado, en este poema es para el que estuvo y ya no está, para el que es presa del olvido, pero cuya derrota es más dolorosa, pues estuvo en la memoria y ya no volverá. Los relegados de “botella al mar” no esperaron, no esperan ni esperaran nada. La invisibilidad es su condición primigenia y única, no otra. Al viejo púgil le depara el olvido. “Botella al mar” deviene reproche; “A un viejo púgil” torna en una simple constatación. En uno y otro caso la muerte, el olvido, va de la mano con la memoria. La que hizo caso omiso y obvió, y la que recordando, olvidó. Y la falta de memoria qué es sino la falta de ese “otro”. Olvido y soledad convergen. La muerte en este caso se observa y duele, respecto de quién fue presencia total, y al que ahora solamente le resta la compañía de sus recuerdos. Lo único que posee es tiempo antes de desaparecer físicamente, pero el poema ya nos habla de un muerto. También de memoria y olvido está hecha la muerte. Ello nos lleva al poema “un hombre solo en una casa sola”.

“Un Hombre solo en una casa sola”

Un hombre solo en una casa sola
No tiene deseos de encender el fuego
No tiene deseos de dormir o estar despierto
Un hombre solo en una casa enferma.

No tiene deseos de encender el fuego
Y no quiere oír más la palabra Futuro
El vaso de vino se ha marchitado como un magnolio
Y a él no le importa estar dormido o despierto.

La escarcha ha empañado las ventanas
Pero a él sólo le importa mirar la apagada chimenea
Sólo le gustaría tener una copa que le contara
una vieja historia
A ese hombre solo en una casa sola.

Una historia como las que oía en su casa natal
Historias que no recuerda como no recuerda
que aún está vivo
Ve sólo una copa vacía y una magnolia marchita
Un hombre solo en una casa enferma.³⁹

Olvido y soledad configuran el temblor en Teillier. Y volvemos a la idea del “Otro” en este poema. ¿Por qué? La enfermedad es un padecimiento, un sufrir. ¿Sufrir qué? La carencia. Padece la soledad. Ya el olvido no es el tema, es la soledad más descarnada. ¿Por qué una casa? ¿Por qué se predica de una casa la enfermedad? En este caso la re-presentación es bastante más dura, pero ¿qué trae a la presencia? Nostalgia, soledad y ausencia, en otras palabras, muerte. Y peor aún que en los poemas anteriores, ya no solamente se predica la ausencia del otro, sino también de “lo otro”. La descripción del objeto casa como enferma no excede la noción de Burke en cuanto a lo sublime y su relación con la muerte, no está incorporando un nuevo tipo de concepción a lo sublime, simplemente trae a la presencia vestigios de la muerte en su plenitud. Simplemente olvidamos que las cosas también perecen. Y aquí, al igual como haría el profesor Patricio Marchant al develar el temblor de Gabriela Mistral respecto del símbolo: “árbol”⁴⁰, en Teillier se puede observar también un símbolo tan potente como el árbol, justamente: “La casa”, y tal es así que ha sido llamado el poeta de los lares. Estos poemas, he sostenido, hablan de soledad, olvido y abandono, pero ¿Hablan de muerte? La traen a la presencia. ¿Qué nos deja la muerte sino los sentimientos encarnados en dichos poemas? Teillier tiene presente y claro lo que está haciendo. Sabe, al igual que Enrique Lihn, porqué escribe y lo expresa:

³⁹ Teillier Sandoval, J.; “Para un pueblo fantasma...” Op. Cit. Pág. 184

⁴⁰ Marchant Castro, P; “Preguntémosnos por la poesía, a partir de la poesía de Gabriela Mistral, no qué sea un árbol, no qué sea Cristo – estas preguntas formuladas en términos de lo que algo sea, de lo que algo es, adelantan su respuesta, una respuestas metafísicamente determinada por la esencia- sino preguntémosnos cómo insiste en su poesía el árbol, cómo insiste Cristo. “insistir”: es decir, “mantenerse algo firme en”, aferrarse a” ” (“Escritura y temblor”, Ed. Cuarto Propio, 1998, Chile, Pág. 114)

“Por eso en mis poemas está presente la infancia, porque –para mí– el tiempo más cercano a la muerte y en donde verdaderamente se entiende lo que significa. Por otra parte, yo no canto a una infancia boba, en donde está ausente el mal, a una infancia idealizada; yo sé muy bien que la infancia es un estado que debemos alcanzar, una recreación de los sentidos para recibir limpiamente la “admiración ante las maravillas del mundo”. Nostalgia sí, pero del futuro, de lo que no nos ha pasado, pero que debiera pasarnos.”⁴¹

Cuándo se tiene nostalgia del futuro sino cuando sabemos perfectamente que lo que nos rodea, nuestro mundo actual, desaparecerá indefectiblemente. Eso es la muerte. La nostalgia del futuro no es otra cosa, de saber que nuestra propia vida en un futuro ya no será. Pero Teillier en ese sentido opera con sentido quirúrgico. No le basta con traer a la presencia, parafraseando a Oscar Castro, la muerte simplemente. No, la trae a la presencia mejor que ningún otro. La muerte en el mejor de los casos llega de golpe, pero Teillier la presenta con su relación en el tiempo, que es la que más duele. Nos trae a la presencia la muerte lenta, aquella que se siente al día a día.

Entendiendo que la muerte puede tener matices, como aquella que se puede dar de súbito y la que se desarrolla en forma imperceptible en cada jornada, Teillier habla de aquella muerte más terrible, de la muerte en vida, de aquella donde tristemente confluyen vida-muerte; muerte-vida, pues da lo mismo distinguir entre una y otra. En este sentido la poesía de Teillier es un manifiesto, es una apología del “Otro”. Frente a la pregunta ¿Qué es la muerte? Estos poemas nos responden simplemente la ausencia del “otro”, el proceso biológico de la vida es simplemente anecdótico sino somos para ese otro. Y digo esto, porque incluso para Teillier, en la muerte biológica, si está el otro, ya es llevadera y hay esperanza, y esto lo refleja en otro poema notable llamado “Para hablar con los muertos”:

“Para hablar con los muertos”

⁴¹ Teillier, Sandoval, J; “El mundo en el que verdaderamente habito”, Op. Cit: Pág.

Para hablar con los muertos
hay que elegir palabras
que ellos reconozcan tan fácilmente
como sus manos
reconocían el pelaje de sus perros en la oscuridad.
Palabras claras y tranquilas
como el agua del torrente domesticada en la copa
o las sillas ordenadas por la madre
después que se han ido los invitados.
Palabras que la noche acoja
como a los fuegos fatuos los pantanos.

Para hablar con los muertos
hay que saber esperar:
ellos son miedosos
como los primeros pasos de un niño.
Pero si tenemos paciencia
un día nos responderán
con una hoja de álamo atrapada por un espejo roto,
con una llama de súbito reanimada en la chimenea,
con un regreso oscuro de pájaros
frente a la mirada de una muchacha
que aguarda inmóvil en el umbral.⁴²

Pero, y pensando solamente en Teillier, ¿No tiene poemas que presenten algo diverso? En apariencia si, uno podría decir que posee poemas que llaman a la felicidad o la esperanza, sin embargo, sostengo que el “temblor” detrás de este no es sino, finalmente y como único denominador común, la muerte. El siguiente poema a partir del título y en parte de su cuerpo expreso, nos podría llevar a

⁴² Teillier Sandoval, J; Op Cit.

sostener que Teillier trae a nuestra presencia la esperanza o la felicidad, pero finalmente a mí entender, no es así:

“Bajo un cielo nacido tras la lluvia”

Bajo el cielo nacido tras la lluvia
escucho un leve deslizarse de remos en el agua,
mientras pienso que la felicidad
no es sino un leve deslizarse de remos en el agua.
O quizás no sea sino la luz de un pequeño barco,
esa luz que aparece y desaparece
en el oscuro oleaje de los años
lentos como una cena tras un entierro.

O la luz de una casa hallada tras la colina
cuando ya creíamos que no quedaba sino andar y andar.

O el espacio del silencio
entre mi voz y la voz de alguien
revelándome el verdadero nombre de las cosas
con sólo nombrarlas: "álamos", "tejados".
La distancia entre el tintineo del cencerro
en el cuello de la oveja al amanecer
y el ruido de una puerta cerrándose tras una fiesta.
El espacio entre el grito del ave herida en el pantano,
y las alas plegadas de una mariposa
sobre la cumbre de la loma barrida por el viento.

Eso fue la felicidad:
dibujar en la escarcha figuras sin sentido
sabiendo que no durarían nada,
cortar una rama de pino
para escribir un instante nuestro nombre en la tierra húmeda,
atrapar una plumilla de cardo
para detener la huida de toda una estación.

Así era la felicidad:
breve como el sueño del aroma derribado,
o el baile de la solterona loca frente al espejo roto.
Pero no importa que los días felices sean breves
como el viaje de la estrella desprendida del cielo,
pues siempre podremos reunir sus recuerdos,
así como el niño castigado en el patio
encuentra guijarros para formar brillantes ejércitos.
Pues siempre podremos estar en un día que no es ayer ni mañana,
mirando el cielo nacido tras la lluvia
y escuchando a lo lejos
un leve deslizarse de remos en el agua.⁴³

Utiliza la palabra felicidad, pero lo único que deja este poema es un nudo en la garganta. Usa una metáfora para definirla, y uno evoca la pasividad de un bote bajo un cielo nacido tras la lluvia, es decir, después de una tormenta. Cuando uno cree que ya ha pasado lo peor. Tellier obvio que trae a la presencia la felicidad, pero, y como es propia de sí, solo se aprecia en su ausencia. ¿Qué es el recuerdo de la felicidad ida? La nostalgia. El título es evocador, nos ilumina, nos eleva, pero después nos deja caer. Y para incorporar la nostalgia, lo hace utilizando el recuerdo. Pero no cualquier recuerdo, es el recuerdo irreplicable. Tan irreplicable como ese mundo que describe Teillier y que ya no está. Y he ahí lo señalado por

⁴³ Teillier Sandoval, J.; "Crónica del forastero" (2008); Santiago; Ed. Tajamar.

Kant, aunque no particularmente para la poesía, pero si en lo referente a la naturaleza, pero creo que igualmente aplicable en este caso: Es necesario contar con una receptividad, pero no dado tanto por una cultura, como aquella dada por las experiencias de una cotidianeidad ida. Por ello es importante la imaginación, sin embargo, la figura vivida a mi entender no es posible de ser superada por una imaginada en lo que a su poder evocador se refiere. Para un joven actual en Santiago, la imaginación a utilizar es casi total: Cencerro, Cardo, Pantano, etc. Palabras que llaman objetos y cosas que pertenecieron a un mundo que se fue, o del que quedan solo vestigios en el sur de Chile. Pero ¿Trae a nuestra presencia la muerte? Como lo dije anteriormente, la nostalgia y la soledad son complementos, son indicios de la muerte. Detrás de ellas está la muerte. Pero en este poema de qué forma opera la muerte. ¿Cuál es el temblor de este poema? El profesor Marchant dijo, y en eso estoy de acuerdo:

“Preguntémonos por la poesía, a partir de la poesía de Gabriela Mistral, no qué sea un árbol, no qué sea Cristo – estas preguntas, formuladas en términos de lo que algo sea, de lo que algo es, adelantan su respuesta, una respuesta metafísicamente determinada por la esencia – sino preguntémonos cómo insiste en su poesía el árbol, cómo insiste Cristo. “Insistir”: es decir, “mantenerse algo firme en”, “aferrarse a”.”⁴⁴

Espejo, madre, niño, aroma, cardo y muchacha, estas son algunas de las palabras a las que Don Jorge se “aferra” y que son recurrentes en sus poemas. Sin acudir a la simbología, y como primera aproximación, haré uso de las propias palabras de Teillier:

“Creo que todos mis libros forman un solo libro, publicado en forma fragmentaria, a excepción de Crónica del Forastero. Me parece que difícilmente uno tiene más de un poema que escribir en su vida.”⁴⁵

⁴⁴ Marchant Castro, P.; “Escritura y temblor: Texto “El árbol como madre arcaica en la poesía de Gabriela Mistral” Op. Cit. 114.

⁴⁵ Teillier Sandoval, J.; “Sobre el mundo donde verdaderamente habito... Op. Cit. Pág (Inicio Párrafo III)

¿Cuál es el temblor de Teillier? ¿Por qué se aferra a palabras como espejo, niño, madre, cardo, muchacha? Es curioso, pero aquí procede un giro diverso. Hemos dicho que son importantes los silencios, lo no dicho. Que las omisiones deben ser auscultadas para poder comprender finalmente frente a qué estamos. Que es lo omitido lo que nos golpea y produce el éxtasis. Pero el ejercicio que hace el profesor Marchant para acercarse más al poema es vital. Por favor, no debemos banalizar este ejercicio frente a un simple conteo de palabras. Pero al repetir ciertas constantes, lo que hacen las palabras es atraer con más fuerzas las omisiones. ¿Cuál es el poema de Teillier? Haría trampa y daría mi conclusión, pero en esto Teillier fue bastante lúcido:

“En este sentido quiero hacer destacar que para mí la poesía es la lucha contra nuestro enemigo el tiempo, y un intento de integrarse a la muerte, de la cual tuve conciencia desde muy niño, a cuyo reino pertenezco desde muy niño, cuando sentía sus pasos subiendo la escalera que me llevaba a la torre de la casa donde me encerraba a leer. Sé que la mayoría de las personas que conozco y conocemos están muertas, que creo que la muerte no existe o existe sólo para los demás. Por eso en mis poemas está presente la infancia, porque –para mí– el tiempo más cercano a la muerte y en donde verdaderamente se entiende lo que significa.”⁴⁶

Al leer esto escucho al Profesor Heidegger definiendo el **poetizar** como la toma-de-medida del hombre en su esencia: La muerte. Lo que hace Teillier en sintonía con el profesor, es justamente eso: poetizar.

No es necesario el texto de Teillier para saber lo que omite. Pero el temblor que está detrás de esa infancia, de ese niño, de ese cardo, de esa muchacha es la muerte. Y en esto solo me detendré en la figura del “espejo”. ¿Por qué en el espejo? ¿Por qué se aferra al espejo? Por que denota, da cuenta de un temblor particular. Con el espejo incorpora el Aleph, ya no diré Borgiano, porque simplemente creo que Don Jorge nunca pensó en aquello en sus poemas, pero ahí está. Con ese espejo incorpora el más allá. Con el espejo se concilian los dos

⁴⁶ Teillier Sandoval, J. “Sobre el mundo donde verdaderamente habito”. Op. Cit. Párrafo III.

mundos, el de los vivos y los muertos. El espejo como portal. Esta imagen casi infantil pero que repercutió hasta la madurez de Teillier, ya sin buscar la melancolía, la soledad o la nostalgia. Es la esperanza de Teillier en un más allá, que poco le interesa, en tanto no tenga contacto con este mundo. A eso se aferra Teillier, a ese mundo de infancia, y es el espejo el que le permite tener un pliegue entre este mundo y el otro y así conciliar vida-muerte. Era susceptible de pasar desapercibido, pues es nombrado al pasar, simplemente como espejo, o espejo roto. Pero ahí está. No me irrogaré el merito de esto, simplemente la prosa de Teillier nuevamente vino en mi auxilio. Lo refiere a propósito de una historia que le contaba su tía⁴⁷, por el cual podía, a través del espejo, apreciar el desconocido que fuimos y a los que nos precedieron. A través del espejo podía acceder a esta suerte de portal, y para el vital, pues podía acceder a poetas como Verlaine.

Pero, dados los poemas anteriores, Teillier es un creador de mundo. Si y no. No, por cuanto habita en un mundo creado por él, pero más que creado, es re creado. A pesar de vivir en Santiago, o finalmente en la Ligua donde murió, se aferró al sur de su infancia, y eso lo hizo a través de la poesía. Habitó siempre en el sur gracias a su poesía.

⁴⁷ Teillier Sandoval, J. " ... verano y son las sombras de los muertos que nos visitan, según decía una vieja tía; aquel poblado por espejos que no reflejan nuestra imagen sino la del desconocido que fuimos y viene desde otra época hasta nuestro encuentro, aquel donde tocan las campanas de la parroquia y donde aún se narran historias sobre la fundación del pueblo. Y también aparecían los poetas; el primero de todos Paul Verlaine, cuyos versos rimaban con las campanas y los pájaros y cuya poesía fue la primera que aprendí a ver viva sin necesitar otra cosa que el sonido" Ib. Ídem. Pág. 1

CONSUELOS:

En una tesina de estas características, hablar de conclusión aparece como una bofetada a lo dicho, por ello hablemos de recapitulación acompañada de algunas reflexiones. Me proponía originalmente demostrar cómo la poesía puede devenir en una Ontología. ¿Lo logré? Si y no. Pero en el fondo no lo consigo. ¿Por qué si? Ofrezco un constructo aparentemente sencillo de $(A+B= C)$, es decir, en contra de mi parecer, estoy dando una suerte de fórmula: En primer lugar, un poema deviene en ontología cuando podemos predicar de él, el carácter de sublime. Y ¿cuándo podemos sostener que un poema es sublime? Cuando dicho poema produce un éxtasis en quien lo lee. Pero cómo podremos predicar que un poema tiene la calidad de provocar esa enajenación y, no contento con eso, darle aún el carácter de universal que requiere para entender que estamos en presencia de una ontología. Ese nexos será la muerte, que como hecho de la naturaleza, y constitutivo de nuestro ser, es universal. Pero cómo la poesía, trayendo ante nuestra presencia la muerte, puede provocar un efecto tal como un estado de éxtasis. La respuesta es porque el hombre habita en el lenguaje. Parece sencillo y redondo, sin embargo, todavía es una quimera. ¿Dónde radica la trampa? Parece sencillo, hasta fundamentado, veamos paso por paso:

- Si seguimos a Pseudo-Longino: De él podemos apreciar el éxtasis como indicio de lo sublime.
- Heidegger sostendrá que la muerte es la esencia del hombre.
- El mismo profesor dirá que el hombre habita en el lenguaje.
- Luego, la poesía o mejor dicho el poetizar entendido como un medir, como la acción propia de medir, da con la esencia del hombre, y esta no es sino, la muerte.
- En este sentido coincidirá con Edmund Burke, en cuanto a que lo que tiene la mejor capacidad de provocar lo sublime es justamente la muerte.
- Luego, si el hombre habita en el lenguaje, y la esencia propia del hombre es la muerte; es lógico que la muerte se manifieste en el lenguaje;

- ¿De qué forma? A través del poetizar, pues da cuenta de nuestra condición mortal, en tanto es la toma- de-medida del hombre.
- Y si el lenguaje es capaz de dar cuenta de la muerte como medida, al tratarse de una condición de universalidad del hombre, podemos avizorar un principio de ontología.
- Y si a ello incorporamos un efecto como el éxtasis, que en sus bases es un símil a un golpe o espasmo dirá Burke, en cuanto suspende momentáneamente nuestra razón, tenemos un ente que se manifiesta como totalidad, en su esencia, y por ende como ontología.

Insisto, se ve redondo en apariencia, pero solo en apariencia. ¿Qué es lo que no funciona? Como en la descripción anterior, también haré un contrapunto:

- ¿Es el éxtasis un efecto de lo sublime? ¿De todo lo que provoca éxtasis se puede predicar la sublimidad? ¿En qué medida? ¿Por cuánto tiempo? En estas páginas solamente hemos mencionado la muerte, pero frente a sentimientos como el amor que muchos sostendrían que también produce una suerte de éxtasis, no es susceptible de ser presentado en un poema.
- ¿De qué forma la muerte es la esencia del hombre? ¿Por qué somos conscientes de ella? Caben preguntas tan brutales como ¿Qué es la muerte? ¿Pero no nos enseñaban en los primeros años que la esencia del hombre era el logos, la razón? Cuestión esta última que iría muy de la mano con la afirmación que indica que: El hombre habita en el lenguaje. Lo que nos lleva a la siguiente,
- ¿De qué forma el hombre habita en el lenguaje? ¿Cómo actúa ese lenguaje? Y si los poetas como Teillier, que manifiestan que habitan su propio mundo, creados por ellos mismos. ¿De qué forma se produce? ¿Cuáles son sus alcances y sus efectos?
- Si el poetizar, como medición, determina la esencia del hombre en la muerte. ¿Cómo opera ese poetizar? ¿Cómo es medición del hombre?
- Si efectivamente en la esencia del hombre está la capacidad de la muerte, entendida en su completo fenómeno, y no como un mero cese de funciones

biológicas, ¿Por qué es necesario poetizar? ¿Para qué traer la muerte a nuestra presencia? Y aparece una pregunta vital ¿por qué poetizar?

- ¿Es para congeniar vida-muerte como lo asoma Jorge Teillier? ¿para qué redactar piezas escritas que son capaces de golpear u obnubilar a quien pueda leerla?
- ¿Qué ocurre con piezas poéticas respecto de las cuales solamente a algunos provoca éxtasis? Si se requiere una recepción amplia de ideas o experiencias anteriores para apreciar la sublimidad del poema ¿Qué tipo de experiencia o desarrollo personal se requiere para poder presenciar lo que busca el poema?
- Y si estamos en presencia de un poema sublime, que provoca éxtasis y que dice relación con la muerte. ¿Cómo deviene en Ontología? ¿Podemos prescindir de la universalidad?
- Es ahí donde procede escrutar el “temblor” del poema. Pero ¿Cómo se realiza ese ejercicio? ¿tiene alguna pauta? ¿Por qué importa preguntarse por el “temblor” de un poema?

Todas estas y más preguntas surgen por cada afirmación que realizo. Por ello, la razón de mis dichos en cuanto a que en apariencia es un ejercicio redondo el realizado, basta escarbar unos pocos centímetros para ver cómo se empieza a desmoronar la estructura. Y así y tantas otras preguntas, que exceden los límites de una tesina como esta. Pero es posible rescatar pequeños elementos conducentes de la reflexión.

He dicho en qué consiste la poesía. Así, ¿bastaría en un verso mencionar la muerte para transportarnos al campo de lo Sublime?. No es así. Por ende no basta cualquier poesía. Creo que la primera parte es acertada, que los poemas son susceptibles de provocar un éxtasis, breve pero intenso donde la razón se pierde. También creo que cualquier poema que sea “sublime” y que por ende provoque esa sensación de éxtasis de alguna manera está relacionado con la muerte o sus manifestaciones. Pero todo este constructo cae al interrogar el ¿Cómo? Cualquier poema puede hablar de la muerte, pero no cualquier poema

tiene la capacidad de traerla a nuestra presencia. ¿Tenemos algún cedazo que nos permita auscultar y apreciar los poemas? Los poemas son re-presentación y presentación al mismo tiempo. Lo re-presentado es lo manifiesto, lo expresado, lo dicho. Pero justamente no es eso lo que produce el éxtasis, no es lo re-presentado lo que conlleva a la sublimidad, sino, justamente lo omitido. Es denominado lo que apreciamos junto al Profesor Patricio Marchant como “Temblor”. El “Temblor” del poema, lo no escrito, es lo que da el carácter de Sublime al poema. ¿Por qué? Es el **“temblor”** lo que nos golpea y genera ese estado de éxtasis. Lo escrito corresponde al ámbito de la razón, de lo bello, es decir, del orden. Es en lo que omite el poema, en lo que deja de operar nuestro razonamiento donde se haya lo sublime. Don Patricio Marchant hace el ejercicio con Gabriela Mistral y sus poemas, yo lo he intentado con algunos poemas de Jorge Teillier, y creo que la respuesta ha sido bien encaminada. Siguiendo al Edmund Burke presentado por el profesor Pablo Oyarzún, y que a mi entender sostiene que el “Gran temblor” (no con estas palabras) de cualquier poema sublime es la muerte, llego finalmente a coincidir con él, pero con matices. El éxtasis de un poema estaría directamente relacionado con la naturaleza, de acuerdo con Kant, pero específicamente con un fenómeno natural, que es la muerte. Es ese “gran temblor” que trasuntaría a todo poema sublime, el que me permitiría sostener cierta pretensión de universalidad, pues frente a ese hecho nadie es indiferente, de una u otra forma siempre golpea. En el particular caso de los poemas de Jorge Teillier, sus poemas que hablan de la soledad y la nostalgia, dejan apreciar el “temblor” que los hace sublimes. Los poemas de Teillier, en su temblor, lo que hacen es enunciar la particular concepción que posee de la muerte. En otras palabras, coincide con Burke en cuanto a que en lo que a sublimidad se refiere, la muerte es la guía que los conduce. Pero la peculiaridad de nuestro poeta radica en que a partir de sus omisiones, nos devela su noción de la muerte, y en esto Don Jorge Octavio Teillier Sandoval fue excepcional. La muerte que trasuntan sus poemas no es la más obvia: la propia muerte; sino la muerte a partir de la ausencia del otro. Sin embargo, Don Jorge no habla ni en “Botella al mar”, ni en “a un viejo púgil” ni en “Una casa sola”, ni en “Un cielo nacido tras la lluvia” de la muerte. Su temática

puede ser la soledad, la nostalgia o el abandono, pero no la muerte. En Don Jorge también se da la tónica que es más relevante lo omitido que lo expresado. Lo **representado** puede ser la nostalgia, la soledad o el abandono; pero lo **presentado** no es sino la muerte. Y aquello es muy patente en sus poemas. La muerte es ausencia, la máxima ausencia. La nostalgia y la soledad también son manifestaciones de ausencia, pero aquella que se produce en vida, es más dolorosa que la generada por la propia muerte.

El propio Teillier afirma que un poeta quizá no tendrá más de un poema por decir en su vida. El que les presento a continuación encarna todo lo comentado en esta tesina. Fue el poema que a mi entender, es el que tenía por decir Tellier, y que llama a todos sus otros poemas. No estamos hablando de un poema escrito en las postrimerías de su vida en 1996, sino que fue escrito en 1961. (Nació un 24 de Junio de 1935)

*...el caso no ofrece
ningún adorno para la diadema de las Musas.
Ezra Pound*

Me despido de mi mano
que pudo mostrar el paso del rayo
o la quietud de las piedras
bajo las nieves de antaño.

Para que vuelvan a ser bosques y arenas
me despido del papel blanco y de la tinta azul
de donde surgían los ríos perezosos,
cerdos en las calles, molinos vacíos.

Me despido de los amigos
en quienes más he confiado:
los conejos y las polillas,

las nubes harapientas del verano,
mi sombra que solía hablarme en voz baja.

Me despido de las Virtudes y de las Gracias del planeta:

Los fracasados, las cajas de música,
los murciélagos que al atardecer se deshojan
de los bosques de casas de madera.

Me despido de los amigos silenciosos
a los que sólo les importa saber
dónde se puede beber algo de vino,
y para los cuales todos los días
no son sino un pretexto
para entonar canciones pasadas de moda.

Me despido de una muchacha
que sin preguntarme si la amaba o no la amaba
caminó conmigo y se acostó conmigo
cualquiera tarde de esas que se llenan
de humaredas de hojas quemándose en las acequias.

Me despido de una muchacha
cuyo rostro suelo ver en sueños
iluminado por la triste mirada
de trenes que parten bajo la lluvia.

Me despido de la memoria
y me despido de la nostalgia
-la sal y el agua
de mis días sin objeto -

y me despido de estos poemas:
palabras, palabras -un poco de aire
movido por los labios- palabras

para ocultar quizás lo único verdadero:
que respiramos y dejamos de respirar.⁴⁸

Este es el poema que motivó todas estas páginas. Lo he colocado como corolario porque lo siento como el poema que Jorge Teillier debía escribir, y al cual todo se remite. Debe ser su poema más antologado, pero con toda razón. Es el poema más descarnado, y quizá el que golpea con más fuerza. En él no vemos los cardos ni el espejo. Si aparece la muchacha y los relegados de su poema “Botella al mar”. La esperanza no está. ¿Dónde está la conciliación con la muerte? No es un llamado a la resignación, no es un llamado a disfrutar de lo que tenemos, es simplemente la presentación de la muerte sin estridencias ni falsas promesas. Pero al igual que en todos los otros poemas, hay temblor. Ahora cabe la pregunta del Profesor Marchant: ¿Por qué no aparece el espejo, el cardo, el niño o la madre? Ese es el temblor que debemos interrogar. Se despide como él dice de las “virtudes y gracias del planeta” y de los amigos silenciosos a los que solo le interesa saber dónde se puede beber una copa de vino. En “botella al mar” apreciamos que aquellos a quienes escribe jamás recibirán su mensaje, tampoco su despedida. Luego, ¿quién es el destinatario de ese poema? Jorge Teillier. Ningún otro. Se despide del Jorge Teillier que es y del que ya no será. Se despide de su mundo. ¿Para habitar otro, para crear otro? No. A diferencia de los otros poemas, donde había algún vestigio, esta despedida es total. Ya no hablamos de muerte con apellido, aquella que nos gustaría, que presuponemos o que es conciliable con esta vida, la que es llevadera, no. Es la muerte descarnada. ¿Cuál es la diferencia? La expresión poemas. Incluso se despide de los poemas, de esa herramienta que le permite escabullirse, de crear otros mundos, esa herramienta que le permite habitar el mundo en conciliación con la muerte. Pero aquí Don Jorge recuerda que la muerte es ausencia, total ausencia, incluso de su esencia. Cabe alguna pregunta: Si... ¿Cómo escribir un poema así a los 26 años? Respuesta: Nostalgia del futuro. ¿Qué es esto? En términos sencillos es tener

⁴⁸ Teillier Sandoval, J.; “Para un pueblo fantasma...” (2009); Op. Cit. Pág.124

conciencia presente y constante de nuestra finitud. Saber que lo que se vive ahora, como por ejemplo saber que este momento en que me encuentro tranquilo y sin problemas escribiendo mi tesina de pregrado, no será más que un grato recuerdo cuando llegue el final de mis días. En otras palabras, y en esto compadezco a Don Jorge, y a todo poeta, pues al parecer poetizar no es sino tener presente la muerte constantemente, pues como vimos, si el poetizar es tomar-la- medida del hombre, ello dice relación con nuestra esencia, y ella no es otra que nuestra finitud. Somos los únicos capaces de muerte como dirá Heidegger. Jorge Teillier se las hubo con la muerte constantemente, y en esto cito a al profesor Oyarzún parafraseando a Edmund Burke y que por cierto coincidiría con el párrafo ya citado del Profesor Heidegger ⁴⁹:

“... el lenguaje puede generar ideas que no son conmensurables con los fenómenos acotados que la experiencia cotidiana nos allega, ideas indeterminadas, que- con los precisos “toques de urgencia”- tienen el poder de subyugarnos, como puede hacerlo el sentimiento inminente de la muerte”⁵⁰

Luego, si la esencia del hombre es la muerte; luego, si el hombre habita en el lenguaje; será este instrumento para palpar esa esencia. Pero ¿por qué poetizar, y no simplemente narrar?

Y he aquí la importancia de los silencios y las omisiones. Son tan relevantes como las expresadas, y si estamos al temblor del profesor Marchant, pueden ser más relevantes incluso. ¿la prosa no tiene omisiones? Por supuesto que sí, pero su finalidad es otra. El **poetizar** es medir, es traer a la presencia constantemente la

⁴⁹ Heidegger, Martín; “El poetizar es probablemente un medir especial distinto de los demás. Más aún. Tal vez la proposición: poetizar es **medir** debemos pronunciarla acentuándola de esta otra manera: **poetizar** es medir. En el poetizar acaece propiamente lo que todo medir es en el fondo de su esencia. Por esto se trata de prestar atención al acto fundamental del medir.” Este acto consiste en empezar por tomar la medida con la cual habrá que medir en los demás casos. En el poetizar acaece propiamente la toma de medida. El poetizar es la toma-de-medida, entendida en el sentido estricto de la palabra, por la cual el hombre recibe por primera vez la medida de la amplitud de su esencia. El hombre esencia como el mortal. Se llama así porque puede morir. Poder morir quiere decir esto: ser capaz de la muerte como muerte. Sólo el hombre muere, y además continuamente, mientras permanece en esta tierra, mientras habita. Pero su habitar descansa en lo poético.” “Poéticamente habita el hombre” Op. Cit. Pág. 7 En anexo II

⁵⁰Oyarzún Robles, P.; “Razón del éxtasis” Op. Cit. Pág.85

esencia del hombre. El fin de la prosa es otro. El **poetizar** nos permite conmensurar, lo que de por sí es inconmensurable, la muerte.

¿Y qué tenía que ver todo esto con el Caleuche? Simplemente hacer un símil. Decir que la poesía se me presentó como una ontología es casi tan extraño como sostener que vi el Caleuche. Y tan difícil de probar como la existencia de ese barco fantasma. La poesía como ontología se me presentó hace aproximadamente veinte años atrás, en un bar de Santiago frente a dos amigos, Rodrigo y Hugo, el primero ya no está con nosotros. Con algo de alcohol en el cuerpo, un Licenciado en filosofía se acercó a nuestra mesa, y queriendo hacer alarde de no sé qué, se le ocurrió mencionar a Jorge Teillier y sacar un libro de él. ¡¡Qué le dijeron a mis amigos!! que eran versados, a diferencia mía, en lo que a poesía se refiere. Comenzaron a lanzarse una serie de versos, y entre ellos “despedida”. Y he aquí lo curioso, en mi caso el éxtasis no significó una parálisis de la razón ni mucho menos, por el contrario, implicó un golpe de adrenalina que me quitó cualquier vestigio de alcohol de golpe, y estar completamente atento a lo que se decía. Sólo el año 2010 me volvió a ocurrir lo mismo, después de volver de una fiesta y también con bastante alcohol en el cuerpo, comienza el terremoto del 27 de Febrero. El golpe de adrenalina fue inmediato y acabó con mi embriaguez. Poesía y terremoto son las respuestas a la embriaguez.

Bibliografía:

Libros:

- Heidegger, M; (1992) “*Arte y poesía*”, Buenos Aires; Ed. Fondo de Cultura económica
- Heidegger, M; “*Conferencias y artículos*”; (1994), Barcelona; Ed. Serbal.
- Kant, I. (2005) “*Crítica del juicio*”, Buenos Aires, Ed. Losada.
- Marchant Castro, P; (1998); “*Escritura y temblor*”, Santiago; Ed. Cuarto Propio.
- Marchant Castro, P; (2009); “*Sobre árboles y madres*” Buenos Aires; Ed. La Cebra, 2009.
- Oyarzún Robles, P; (2013); “*Entre Celan y Heidegger*”; Santiago, Ed. Metales Pesados.
- Oyarzún Robles, P; (2010); “*Razón del éxtasis: Estudios sobre lo sublime De Pseudo -Longino a Hegel*”, Santiago, Ed. Universitaria.
- Teillier Sandoval, J, (2004); “*El cielo cae con las hojas; El árbol de la memoria; Los trenes de la noche*”, Santiago, Ed. Tajamar.
- Teillier Sandoval, J; (1996); “*Muertes y Maravillas*”; Santiago; Ed. Universitaria.
- Teillier Sandoval, J; (2009), “*Para un pueblo fantasma. Cartas para reinas de otras primaveras. El molino y la higuera*”, Santiago, Ed. Tajamar.
- Teillier Sandoval, J; (2008); “*Poemas del País de nunca jamás. Crónica del forastero*” Santiago; ed. Tajamar.
- Teillier Sandoval, J; (1999); “*Prosas*”, Santiago; Ed. Sudamericana,.

Artículos recuperados Página Web:

- Heidegger, M; (1992), “*Hölderlin y la esencia de la poesía*”, en “*Arte y poesía*”, Buenos Aires; Ed. Fondo de Cultura económica, recuperado el 10 de Noviembre de 2015 en enrique-eskenazi.blogspot.cl/2009/06/Heidegger-en-castellano-mirrors-del-ex.html

- Heidegger, M; (1994) “Poéticamente habita el hombre”, en “*Conferencias y artículos*”; Barcelona; Ed. Serbal, recuperado el 10 de Noviembre de 2015 en: enrique-eskenazi.blogspot.cl/2009/06/Heidegger-en-castellano-mirrors-del-ex.html
- Teillier Sandoval, J; (1968) “Sobre l mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética” Recuperado el 13 de Diciembre de 2015 de <http://www.uchile.cl/cultura/teillier/poeticas/1.html>.

ANEXOS.

Anexo I:

“SOBRE EL MUNDO DONDE VERDADERAMENTE HABITO O LA EXPERIENCIA POÉTICA”.

(Jorge Teillier)

I

He oído decir alguna vez que poesía es lo que hace el poeta. La tarea es partir desde ese lugar y tratar de establecer qué es poesía para quien ejerce ese "monótono oficio o arte".

En un principio poesía eran para mí los extraños trozos de pareja tipografía medida y rimada que aparecían en los libros de lectura, esos versos que hay que aprender de memoria (y no de corazón como se dice en francés); de donde surgen el caballo blanco que nos va a llevar de aquí, las loas a los padres de la patria, los versos a la madre que el mejor alumno declama en el proscenio.

Para empezar entonces, la poesía es lo distinto al lenguaje convencional, por una parte, y por otra, "lo bello", lo idealizado como las cuatro estaciones en los cuadros donde se aprende idioma. Dos son las poesías escolares que aún recuerdo: una me atrajo por la anécdota: "La canción del pirata" de Espronceda ("La luna en el mar riel / y en la lona gime el viento), y la otra de García Lorca: "Naranjita de oro/ de oro y de sol", donde las palabras me sonaban como un encantamiento análogo al de las rondas entonadas por las vecinas al atardecer.

No recuerdo haber intentado escribir poema alguno hasta los doce años de edad. La poesía me parecía algo perteneciente a otro mundo y prefería leer en prosa. Leía como si me hubiesen dado cuerda, así como relata Pasternak que veía leer a los moscovitas en los trenes de 1941 ajenos al cañoneo alemán venido de unos pocos kilómetros. Leía de todo, desde cuentos de hadas y *El Peneca* hasta Julio Verne, Knut Hamsun y Pannait Istrati por quien aún vuelan los cardos en el Baragán.

Desde los doce años escribía prosa y poemas, pero en Victoria, ciudad donde aún suelo vivir, fue donde escribí mi primer poema verdadero, a eso de los dieciséis años, o sea, el primero que vi, con incomparable sorpresa, como escrito por otro.

Sobre el pupitre del liceo nacieron buena parte de los poemas que iban a integrar mi primer libro *Para ángeles y gorriones*, aparecido en 1956. Mi mundo poético era el mismo donde también ahora suelo habitar, y que tal vez un día deba destruir para que se conserve: aquel atravesado por la locomotora 245, por las nubes que en noviembre hacen llover en pleno verano y son las sombras de los muertos que nos visitan, según decía una vieja tía; aquel poblado por espejos que no reflejan nuestra imagen sino la del desconocido que fuimos y viene desde otra época hasta nuestro encuentro, aquel donde tocan las campanas de la parroquia y donde aún se narran historias sobre la fundación del pueblo. Y también aparecían los poetas; el primero de todos Paul Verlaine, cuyos versos rimaban con las campanas y los pájaros y cuya poesía fue la primera que aprendí a ver viva sin necesitar otra cosa que el sonido, y luego Rubén Darío, López Velarde y Luis Carlos López, provincianos cursis y universales, y también los chilenos: Vicente Huidobro, cuya antología leía en la Pascua de 1949, y Omar Cáceres que me fue descubierto por Miguel Serrano en su *Ni por mar ni por tierra* ("La brújula del alma señala el sur"), y Pezoa Véliz y Alberto Rojas Giménez y Romeo Murga que hablaba por nosotros a las muchachas con las que no podíamos hablar. Sin embargo, aclaro que nunca hubo para mí distinción entre poetas chilenos y poetas extranjeros. Se es o no es poeta, y allí no caben nacionalidades. Más aún, creo que es un signo de madurez no preguntarse ya "qué es lo chileno". Las personas adultas no se preguntan quién son, sino cómo van a actuar. También las colectividades adultas, me parece.

Nuestra poesía siempre ha tendido a la universalidad, que fundamentalmente se obtiene por el lenguaje imperecedero de la imagen. "La muerte que está ante mí como el chubasco que se aleja" del arpista del Antiguo Egipto es también, "la muerte es grande y somos los suyos" de Rilke, y la misma nieve recuerda a las damas de antaño de Villon y es como la soledad en Rilke, y el tiempo es un río en Heráclito y Jorge Manrique.

Pero vuelvo a 1953... cuando como todo provinciano debí hacer el viaje bautismal de hollín de trenes de entonces a Santiago, atravesando la noche como en un vientre materno hasta asomarse a la lívida madrugada de boca amarga de la Estación Central. Por esos años el héroe poético de mi generación era Pablo Neruda, que perseguido por el Traidor se dejaba crecer barba y atravesaba a caballo la Cordillera y desde México lamentaba que los jóvenes leyeron *Residencia en la tierra* y llamaba a cantar con palabras sencillas al hombre sencillo y en nombre del realismo socialista convocaba a los poetas a construir el socialismo. Hijo de comunista, descendiente de agricultores medianos o pobres y de artesanos, yo sentimentalmente sabía que la poesía debía ser un instrumento de lucha y liberación y mis primeros amigos poetas fueron los que en ese entonces seguían el ejemplo de Neruda y luchaban por la Paz y escribían poesía social.

Pero yo era incapaz de escribirla, y eso me creaba un sentimiento de culpa que aún ahora suele perseguirse. Fácilmente podía ser entonces tratado de poeta decadente, pero a mí me parece que la poesía ser entonces tratado de poeta decadente, pero a mí me parece que la poesía no puede estar subordinada a ideología alguna, aun cuando el poeta como hombre y ciudadano (no quiero decir ciudadano elector, por supuesto) tiene derecho a elegir la lucha a la torre de marfil o de madera o cemento. Ninguna poesía ha calmado el hambre o remediado una injusticia social, pero su belleza puede ayudar a sobrevivir contra todas las miserias. Yo escribía lo que me dictaba mi verdadero yo, el que trato de alcanzar en esta lucha entre mí mismo y mi poesía, reflejada también en mi vida. Porque no importa ser buen o mal poeta, escribir buenos malos versos, sino transformarse en poeta, superar la avería de lo cotidiano, luchar contra el universo que se deshace, no aceptar los valores que no sean poéticos, seguir escuchando el ruiseñor de Keats, que da alegría para siempre. De qué le vale escribir versos a tanto personaje resentido y sin puerta de escape que vemos deambular por el mundo literario.

II

A su debido tiempo, me parece que todo poeta en esta sociedad se suele considerar un sobreviviente de una perdida edad, un ente arcaico. La poesía es una enferma grave, a la

que se le toleran algunos caprichos en espera de su futura muerte, y también la Cenicienta (para editores) de los géneros literarios aun cuando la novela sea "la poesía de los tontos" según dice mi amigo el poeta Molina Ventura.

La burguesía ha tratado de matar a la poesía, para luego coleccionarla como objeto de lujo. Me parece un signo de estos tiempos ver cómo medio mundo reúne cosas que nunca se usarán: volantines que jamás se enredarán en un árbol, botellas que nunca recibirán vino, redes de pescadores que no sirven para atrapar un pez, llaves mohosas para ninguna puerta, "posters" con efigies de muertos que de algún modo se contribuyó a matar. El poeta es un ser marginal, pero de esta marginalidad y de este desplazamiento puede nacer su fuerza: la de transformar la poesía en experiencia vital, y acceder a otro mundo, más allá del mundo asqueante donde se vive. El poeta tiende a alcanzar su antigua "conexión con el dínamo de las estrellas", en su inconsciente está su recuerdo de la "edad de oro" a la cual acude con la inocencia de la poesía. Si soy extraño en este mundo no soy extraño en mi propio mundo, reflexiona el creador, y a la larga, en poesía, "lo que no es práctico resulta ser lo práctico" como escribía Gunnar Ekelof. Pienso en dos poetas chilenos ya fallecidos que pagaron con su vida su calidad de poetas: Teófilo Cid y Carlos de Rokha, ambos "amateurs de la lepra", en nuestro medio. Sí, la poesía considerada como la lepra en este mundo en donde está muriendo la imaginación, en donde la inspiración está relegada al desván de los muebles viejos. Astronautas antisépticos y en esterilizados vehículos llegarán a la luna a plantar sus pequeñas banderas, y a transmitir mensajes sin sentido, serán artistas de circo en la "caja de los idiotas" de la TV. Al contrario, pienso en los verdaderos conquistadores como Cristóbal Colón que parte sin mapas junto con un equipo de locos y presidiarios hasta que aparece el Nuevo Mundo que surge gracias a su visión; en Ponce de León muriendo en pos de la Fuente de la Juventud; Gonzalo Pizarro yendo hacia El Dorado; el Padre Meléndez en estrechas chalupas bogando por los canales hacia la Ciudad de los Césares. Qué puede ver el ciudadano del siglo XX en la Luna sino un pequeño satélite cuya probable utilidad será la de depósitos de perfeccionados proyectiles nucleares, allí donde las jóvenes irlandesas veían al rostro de su futuro amado, los puritanos de Boston a un duende maléfico, los nativos de Samoa una anciana hilando nubes, los niños de hace treinta años a la Sagrada Familia rumbo a Egipto. El poeta es el guardián del mito y de la imagen hasta que lleguen tiempos mejores.

III

Creo que todos mis libros forman un solo libro, publicado en forma fragmentaria, a excepción de *Crónica del Forastero*. Me parece que difícilmente uno tiene más de un poema que escribir en su vida. Hay varias tendencias en mis libros que van de *Para ángeles y gorriones* (1956) hasta *Poemas del País de Nunca Jamás* (1963); una descriptiva del paisaje visto como un signo que esconde otra realidad (como en los poemas "El Aromo" o "Molino de Madera"), otra como la historia de un personaje contada con un marco de referencia que es siempre la aldea (así en "Historia de Hijos Pródigos"), otra como el afrontar el problema del paso del tiempo, de la muerte que subyace en nosotros revelada como el fuego revela la tinta invisible por medio de la palabra (los poemas "Domingo a domingo" u "Otoño secreto"). En este sentido quiero hacer destacar que para mí la poesía es la lucha contra nuestro enemigo el tiempo, y un intento de integrarse a la muerte, de la cual tuve conciencia desde muy niño, a cuyo reino pertenezco desde muy niño, cuando sentía sus pasos subiendo la escalera que me llevaba a la torre de la casa donde me encerraba a leer. Sé que la mayoría de las personas que conozco y conocemos están muertas, que creo que la muerte no existe o existe sólo para los demás. Por eso en mis poemas está presente la infancia, porque –para mí– el tiempo más cercano a la muerte y en donde verdaderamente se entiende lo que significa. Por otra parte, yo no canto a una infancia boba, en donde está ausente el mal, a una infancia idealizada; yo sé muy bien que la infancia es un estado que debemos alcanzar, una recreación de los sentidos para recibir limpiamente la "admiración ante las maravillas del mundo". Nostalgia sí, pero del futuro, de lo que no nos ha pasado, pero que debiera pasarnos.

Siguiendo con mis libros, *Los trenes de la noche* es un solo poema escrito también de un solo golpe, en un viaje de Santiago a Lautaro, mirando por la ventanilla del tren nocturno, escribiendo unos versos en un cuaderno de croquis tras salir a respirar a la pisadera del carro, tras bajarme rápidamente en las estaciones de donde parten los ramales, a tomar un vaso de vino. El paso del tren representa el tiempo que las locomotoras van dividiendo en forma implacable en el pueblo natal que atraviesan por la mitad. Alguna vez correrá un

último tren, pensaba yo, cuál será ese último tren, así como tantas veces pienso quién pronunciará por última vez mi nombre, quién leerá por última vez un poema mío.

Crónica del Forastero es un libro con menos revelación, menos visión lírica, un intento fallido tal vez de cambiar mi expresión habitual por el relato, a costa unas veces del relato, otras de la tensión lírica. Pero uno muchas veces no es responsable de lo que hace. Mi intento era el de revivir a través de un personaje lírico la historia o mejor dicho la intrahistoria de la Frontera, nuestro *Far West*, donde nace en el Siglo XVI la poesía chilena con Pedro de Oña y Ercilla; esa zona tan singular nacida de la fusión de tres razas; revivir a los (y mis) antepasados, proyectar una historia mítica en un presente que debe cambiarse. Yo debía transformarme en una especie de médium para que a través de mí llegara una historia, y una voz de la tierra que es la mía, y que se opone a la de esta civilización cuyo sentido rechazo y cuyo símbolo es la ciudad en donde vivo desterrado, sólo para ganarme la vida, sin integrarme a ella, en el repudio hacia ella. Es posible que esta "Crónica" sea un primer intento que alguna vez retomaré, un primer paso hacia un poema épico para el cual todavía no estoy preparado. Mi trabajo actual está orientado en otro sentido, que no creo del caso hablar ahora, para utilizar figuras manidas, la primavera trabaja mudamente las raíces del trigo que va a aparecer. Tal vez sí apunte a una contradicción de mí mismo, una contradicción dolorosa, porque yo no soy poeta de la aventura, sino del orden, aun cuando admire a los innovadores auténticos, por supuesto. Pero sí, quiero establecer que para mí lo importante en poesía no es el lado puramente estético, sino la poesía como creación del mito, y de un espacio y tiempo que trasciendan lo cotidiano, utilizando muchas veces lo cotidiano. La poesía es para mí una manera de ser y actuar, aun cuando tampoco puedo desarticularla del fenómeno que le es propio: el utilizar para su fin el lenguaje justo para este objeto. Mi instrumento contra el mundo es otra visión del mundo, que debo expresar a través de la palabra justa, tan difícil de hallar. Porque el poema no debe (como dice Archibald McLeish) "significar sino ser". Tal vez lo que importa no es dar en el blanco, sino lanzar la flecha. Y de nada vale escribir poemas si somos personajes antipoéticos, si la poesía no sirve para comenzar a transformarnos nosotros mismos, si vivimos sometidos a los valores convencionales. Ante el "no universal" del oscuro resentido, el poeta responde con su afirmación universal.

IV

Nunca he pensado escribir una poesía original, ni me tengo por un ser sin antepasados poéticos. Cada poeta tiene una línea que va siguiendo. Es la mía la de Francis Jammes, Milocz en alguna de sus etapas, René Guy Cadou —un poeta con cuya visión del mundo creo tener afinidad—, Antonio Machado, para citar a los poetas principales, y en las lenguas que puedo leer en versiones originales, lo que me parece fundamental. En prosa, la línea de Robert Louis Stevenson, Alain Fournier, Selma Lagerlof, cierto Knut Hamsun, Edgar Allan Poe (*Arturo Gordon Pym*). En Chile, alguna vez me adscribí a un cierto sentido de la poesía que yo mismo llamé "lárca" (ver *Boletín de la Universidad de Chile*, número 56, 1965, mi trabajo "Los poetas de los lares"), y en donde están, entre otros, Efraín Barquero y Rolando Cárdenas, para citar sólo a mis coetáneos. A través de la poesía de los lares yo sostenía una postulación por un "tiempo de arraigo", en contraposición a la moda imperante e impuesta por ese tiempo, por un grupo ya superado, el de la llamada Generación del 50, compuesto por algunos escritores más o menos talentosos, por lo menos en el sentido de la ubicación burocrática, el conseguir privilegios políticos, el iniciar empresas comerciales, representantes de una pequeña burguesía o burguesía venida a menos. Ellos postulaban el éxodo y el cosmopolitismo llevados por su desarraigo, su falta de sentido histórico, su egoísmo pequeño burgués. De allí ha nacido una literatura que tuvo su momento de auge por la propaganda y autopropaganda, pero que por frívola y falta de contacto con la tierra, por pertenecer al oscuro mundo de la desesperanza ha caducado en pocos años. La pretendida crisis de la novela chilena no es, tal vez, sino crisis de la inautenticidad, de renuncia a las raíces, incluso a las de nuestra tradición literaria, por pobre que sea. En cambio, la mayor parte de nuestros poetas se mantienen fieles a la tierra, o vuelven a ella, como es el caso desde Neruda y Pablo de Rokha a Teófilo Cid y Braulio Arenas, ex surrealistas; o como en los más destacados poetas de la última generación, la poesía es expresión de una auténtica lucha por esclarecerse a sí misma, o por poner en claro la vida que la rodea. Pero mejor que yo lo dice Rilke: "Para nuestros abuelos una torre familiar, una morada, una fuente, hasta su propia vestimenta, su manto, eran aún infinitamente más familiares; cada cosa era un arca en la cual hallaban lo humano y

agregaban su ahorro de humano. He aquí que hacia nosotros se precipitan llegadas de EE.UU cosas vacías, indiferentes, apariencias de cosas, trampas de vida... Una morada en la acepción americana, una manzana americana, o una viña americana nada tienen de común con la morada, el fruto, el racimo en los cuales había penetrado la esperanza y la meditación de nuestros abuelos... Las cosas dotadas de vida, las cosas vividas, las cosas admitidas en nuestra confianza, están en su declinación y ya no pueden ser reemplazadas. Somos tal vez los últimos que conocieron tales cosas. Sobre nosotros descansa la responsabilidad de conservar no solamente su recuerdo (lo que sería poco y de no fiar), sino su valor humano y lárlico". Hasta aquí Rilke (1929). Y no se debe añadir nada más. Dentro del mismo Estados Unidos los movimientos de los beatniks y los hippies recuperan también este mundo del "lar".

V

Lo he dicho entre líneas, pero ahora quiero hacerlo explícito: el personaje que escribe no soy necesariamente yo mismo, en un punto estoy como un ser consciente, en otro la creación que nace del choque mío contra mi doble, ese personaje que es quien yo quisiera ser tal vez. Por eso el poeta es quizás uno de los menos indicados para decir cómo crea. Cuando el poeta quiere encontrar algo se echa a dormir, me parece que lo dice León Felipe. Habitualmente el poema nace en mí como un vago ruido que debe organizarse alrededor de la palabra o la frase clave o una imagen visual que ese mismo ruido o ritmo mejor dicho, concita. No puedo concebir luego el poema en la memoria, sino que debo escribir la palabra o frase clave en un papel, y ver cómo se van organizando alrededor de ella las demás. Nunca corrijo, sino que escribo varias versiones, para elegir una, en la cual trabajo. A veces queda limpia de toda intervención posterior, otras veces empiezo a podar y corregir en exceso, quitando espontaneidad. Creo que algo de eso me ocurrió en la *Crónica del Forastero*. Pero en realidad, nunca sé en verdad lo que voy a decir hasta que no lo he dicho.

VI

Releo este trabajo, como de costumbre me siento disconforme de él, pero hemos llegado a un fin y eso no carece de importancia.

Me molesta el tono impostado y dogmático que he solido adoptar, así como el de querer decir verdades últimas. De veras, muchas veces no sé si soy poeta o no, no sé si sobreviviré de lo que he escrito por lo menos "algunas palabras verdaderas" como pedía Antonio Machado. Pero "nuestra duda es nuestra pasión y nuestra pasión es nuestra tarea". No soy humilde, al estilo de los que dicen, como decía la violeta, "a humilde a mí no me la gana nadie", pero tampoco seguro de si lo que escribo vale ante los demás y ante mí mismo. Tal vez alguna vez ya no escriba más poesía, tal vez siga en esta tarea que nadie sino yo mismo me he impuesto, no para vender nada, sino para salvar mi alma, en el sentido figurado y literal.

Bien, si difícilmente he podido comunicar algo pido disculpas afirmando como lo hace Humpty Dumpty en *Alicia a través del espejo* que las palabras no significan sino lo que nosotros queremos que signifiquen. De todos modos, para terminar diré que "el vino y la poesía con su oscuro silencio" dan respuesta a cuanta pregunta se le formule y que si mi amigo el poeta Nicanor Parra escribe "Total cero" en un "artefacto" de epitafio a Pablo de Rokha yo prefiero decir con Paul Eluard que "toda caricia, toda confianza sobrevivirá", y con René Char: "A cada derrumbe de las pruebas el poeta responde con una salva por el porvenir".

En *Trilce*, Valdivia, N°14, 1968-1969, pp. 13-17. También publicado en *Aisthesis*, Santiago, N° 5, 1970, pp. 279-284; en *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Alfonso Calderón (comp.), Universitaria, 1971, pp. 351-359 y en *Muertes y Maravillas*, Universitaria, 197

Anexo II:

<<...*POÉTICAMENTE HABITA EL HOMBRE*...>>

Martín Heidegger

**TRADUCCIÓN DE EUSTAQUIO BARJAU, EN *CONFERENCIAS Y ARTÍCULOS*,
SERBAL, BARCELONA, 1994.**

Estas palabras han sido sacadas de un poema tardío de Hölderlin que ha llegado a nosotros por un camino especial. Empieza así: «En un azul amable, dulce florece, con el metálico tejado, la torre de la iglesia...» (Stutt. Ausg. 2, 1 p. 372 v ss.; Hellingrath VI p. 24 y ss.). Para oír adecuadamente las palabras «...poéticamente habita el hombre...» debemos devolverlas cuidadosamente al poema. Es por esto por lo que consideramos estas palabras. Aclaremos los reparos que ellas inmediatamente despiertan. Porque de lo contrario, nos falta la libre disposición a contestar a estas palabras yendo detrás de ellas.

«... poéticamente habita el hombre...». Que los poetas habitan a veces poéticamente es algo que aún podríamos imaginar. Sin embargo, ¿cómo «el hombre», y esto significa: todo hombre, y siempre, puede habitar poéticamente? ¿No es todo habitar incompatible con lo poético? Nuestro habitar está acosado por la carestía de viviendas. Aunque esto no fuera así, hoy en día nuestro habitar está azuzado por el trabajo -inestable debido a la caza de ventajas y éxitos-, apresado por el sortilegio de la empresa del placer y del ocio. Pero allí donde, en el habitar de hoy queda aún espacio y se ha podido ahorrar algo de tiempo para lo poético, en el mejor de los casos, esto se realiza por medio de una ocupación con las artes y las letras, ya sean éstas escritas o emitidas (por radio o televisión). La poesía queda entonces negada como un inútil languidecer o un revolotear hacia lo irreal y es rechazada como fuga a lo idílico, o bien se la cuenta entre la literatura. A la validez de ésta se la evalúa según los módulos de la actualidad de cada momento. Lo actual, a su vez, está producido y dirigido por los órganos que forman la opinión pública de la sociedad civilizadora. Uno de sus funcionarios -es decir, impulsor e impulsado a la vez- es la empresa literaria. De este modo la poesía no puede aparecer de otra manera que en forma

de literatura. Incluso allí donde se la observa como un producto cultural o de un modo científico, la poesía es objeto de la Historia de la Literatura. La poesía occidental está en curso bajo el rótulo general de «Literatura europea».

Ahora bien, si la poesía tiene ya de entrada su única forma de existencia en lo literario, ¿de qué modo el habitar humano puede estar fundado en lo poético? Las palabras que dicen que el hombre habita poéticamente provienen por otra parte de un poeta solamente, y de aquel poeta además que, como se dice, no se las arregló con la vida. Lo característico de los poetas es no ver la realidad. En vez de actuar, sueñan. Lo que ellos hacen son sólo imaginaciones. Las imaginaciones son cosas que simplemente se hacen. Al acto de hacer se le llama en griego *poiesis*. ¿El habitar del hombre sería entonces poesía y sería poético? Pero esto sólo puede admitirlo el que está al margen de lo real y no quiere ver en qué estado se encuentra hoy, histórica y socialmente, la vida del hombre; lo que los sociólogos llaman el colectivo.

Sin embargo, antes de que, de un modo tan burdo, declaremos inconciliables habitar y poetizar, será bueno que, de una manera fría, prestemos atención a las palabras del poeta. Habla del habitar del hombre. No describen estados del habitar de hoy. Sobre todo no sostiene que morar signifique tener una morada. Tampoco dice que lo poético se agote en el fuego irreal de la imaginación poética. Entonces, ¿quién, de entre los que reflexionan, puede pretender explicar, desde unas alturas un tanto cuestionables, que el habitar y el poetizar sean incompatibles? Quizás sean compatibles los dos. Más aún. Quizás ocurre incluso que el uno entraña al otro, de modo que éste, el habitar, descansa en aquél, lo poético. Pero si suponemos tal cosa, entonces lo que se nos está exigiendo es, por difícil que nos parezca, que pensemos el habitar y el poetizar desde su esencia. Si no nos cerramos a esta exigencia, entonces, a aquello que normalmente se le llama la existencia del hombre lo pensaremos desde el habitar. Ahora bien, lo que estamos haciendo con esto es abandonar la representación que habitualmente tenemos del habitar. Según ella el habitar no pasa de ser una forma de comportamiento del ser humano junto con otras muchas. Trabajamos en la ciudad, pero habitamos fuera de ella. Estamos de viaje y habitamos ahora aquí, ahora allí. Lo que en estos casos llamamos habitar es siempre, y no es más que esto, tener un alojamiento.

Cuando Hölderlin habla del habitar, está mirando el rasgo fundamental del estar del hombre. Pero lo «poético» lo ve él desde la relación con este habitar entendido de un modo esencial.

Esto, ciertamente, no significa que lo poético sea un adorno y un aditamento del habitar. Lo poético del habitar no quiere decir tampoco sólo que lo poético, de alguna u otra forma, ocurra en todo habitar. Las palabras: «... poéticamente habita el hombre...» dicen más bien esto: el poetizar es lo que antes que nada deja al habitar ser un habitar. Poetizar es propiamente dejar habitar. Ahora bien, ¿por qué medio llegamos a tener un habitáculo? Por medio del edificar. Poetizar, como dejar habitar, es un construir.

De este modo estamos ante una doble exigencia: primero pensar lo que denominamos la existencia del hombre desde la esencia del habitar; luego pensar la esencia del poetizar en tanto que dejar habitar como un construir, incluso como el construir por excelencia. Si buscamos la esencia de la poesía desde la perspectiva de la que acabamos de hablar, llegaremos a la esencia del habitar.

Ahora bien, ¿de dónde nosotros, los humanos, tenemos noticia sobre la esencia del habitar y del poetizar? ¿De dónde es que el hombre toma la interpelación de llegar hasta la esencia de una cosa? El hombre sólo puede tomar esta interpelación de allí de donde él la recibe. La recibe de la exhortación del lenguaje. Ciertamente, sólo cuando presta atención, y mientras presta atención, a la esencia propia del lenguaje. Pero mientras tanto, a la vez incontrolada y diestra, por el globo terráqueo se desata una carrera desbocada de palabras habladas, escritas y emitidas por los medios de comunicación. El hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre. Cuando esta relación de señorío se invierte, el hombre cae en extrañas maquinaciones. El lenguaje se convierte en medio de expresión. En tanto que expresión, el lenguaje puede descender a mero medio de presión. Que incluso en este uso del lenguaje se cuide la manera de hablar está bien. Sólo que esto, a pesar de todo, no nos servirá nunca para salir de esta inversión de la relación de dominio entre el lenguaje y el hombre. Pues en realidad quien habla es el lenguaje. El hombre habla, antes que nada y solamente, cuando corresponde al lenguaje, cuando escucha 1ª exhortación de éste. De entre todas las exhortaciones que nosotros, los humanos, podemos llevar al lenguaje, el lenguaje es la primera de todas. El lenguaje es lo primero, y también lo último, que con

una seña dirigida a nosotros, nos lleva a la esencia de una cosa. Sin embargo, esto no quiere decir nunca que el lenguaje, con el significado de cualquier palabra que cojamos, de un modo directo y definitivo, como si se tratara de un objeto listo para ser usado, nos suministre la esencia transparente de la cosa, directa y definitivamente, como si de un objeto de uso se tratara. Pero el corresponder en el que el hombre propiamente escucha la exhortación del lenguaje es aquel decir que habla en el elemento del poetizar. Cuanto más poético es un poeta, tanto más libre, es decir, más abierto y más dispuesto a lo insospechado es su decir; de un modo más puro confía lo dicho a la escucha, siempre más atenta; tanto más lejano es lo dicho por él del mero enunciado con el que tratamos sólo en vistas a su corrección o incorrección.

«... poéticamente habita el hombre...»

dice el poeta. Oiremos más claramente las palabras de Hölderlin si las devolvemos al poema del que provienen. De momento oigamos sólo los dos primeros versos, de los que hemos extraído, y con ello cortado, estas palabras. Dicen:

«Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita el hombre en esta tierra».

El tono fundamental de los versos vibra en la palabra «poéticamente». Ésta adquiere un relieve especial por dos lados: por lo que la precede y por lo que la sigue.

Antes vienen las palabras: «Lleno de méritos, sin embargo...». Esto suena casi como si la palabra que sigue, «poéticamente», aportara una restricción en el habitar lleno de méritos del hombre. Pero es lo contrario. Esta restricción se dice en el giro «lleno de méritos», al que debemos añadir un «sin duda». Es cierto que el hombre, con su habitar, se hace acreedor a múltiples méritos. El hombre cuida las cosas que crecen de la tierra y abriga lo que ha crecido para él. Cuidar y abrigar (colere, cultura) es un modo del construir. Pero el hombre labra (cultiva, construye) no sólo aquello que despliega su crecimiento desde sí mismo sino que construye también en el sentido de aedificare, erigiendo aquello que no puede surgir ni mantenerse por el crecimiento. Lo construido y las construcciones, en este sentido, son no sólo los edificios sino todas las obras debidas a la mano y los

trabajos del hombre. Sin embargo, los méritos de este múltiple construir no llenan nunca la esencia del habitar. Al contrario: llegan incluso a impedir al habitar su esencia así que se va a la caza de ellos y que se adquieren sólo por ellos mismos. Porque entonces estos méritos, precisamente por su profusión, restringen en todas partes este habitar a las fronteras del construir del que hemos hablado. Éste persigue, la satisfacción de las necesidades del habitar. El construir, en el sentido del cuidado campesino del crecimiento y en el sentido del levantar edificios y obras así como de producir instrumentos, es ya una consecuencia esencial del habitar, pero no su fundamento, ni menos aún su fundamentación. Ésta tiene que acontecer en otro construir. El construir habitual y que a menudo se impulsa de un modo exclusivo -y que por ello es el único que se conoce- aporta sin duda profusión de méritos al habitar. Sin embargo el hombre sólo es capaz de habitar si ha construido ya y construye de otro modo y si permanece dispuesto a construir.

«Lleno de méritos (sin duda), sin embargo poéticamente habita el hombre...» A esto, en el texto siguen las palabras: «en esta tierra». Uno quisiera tomar este añadido como algo superfluo; porque morar significa ya: residencia del hombre en la tierra, en «ésta», a la que todo mortal se sabe confiado y expuesto.

Ahora bien, si Hölderlin se atreve a decir que el habitar de los mortales es poético, con sólo decir esto despierta en nosotros la impresión de que el habitar «poético» lo que hace justamente es arrancar a los hombres de la tierra. Porque lo «poético», cuando se entiende la poesía como género literario, pertenece al reino de la fantasía. El habitar poético, por la vía de la fantasía, sobrevuela todo lo real. Con este temor se topa el poeta cuando dice expresamente que el habitar poético es el habitar «en esta tierra». De este modo Hölderlin no sólo preserva a lo «poético» de una mala interpretación, que es fácil que se dé, sino que, añadiendo las palabras «en esta tierra», señala propiamente la esencia del poetizar. Éste no sobrevuela la tierra ni se coloca por encima de ella para abandonarla y para flotar sobre ella. El poetizar, antes que nada pone al hombre sobre la tierra, lo lleva a ella, lo lleva al habitar.

«Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita el hombre sobre esta tierra».

¿Sabemos ahora en qué medida el hombre habita poéticamente? No lo sabemos todavía. Corremos incluso el peligro de introducir, de nuestra cosecha, elementos extraños en la palabra poética de Hölderlin. Porque si bien Hölderlin nombra el habitar del hombre y sus méritos, sin embargo no pone, como ocurrió antes, el habitar del hombre en conexión con el construir. No habla de construir, ni en el sentido de abrigar, cuidar y erigir, ni de tal modo que llegue a representarse el poetizar como un modo propio del construir. Según esto, del habitar poético Hölderlin no dice lo mismo que nuestro pensar. Sin embargo pensamos lo Mismo que piensa Hölderlin en este poema.

Pero aquí hay que prestar atención a algo esencial. Es necesario introducir una observación breve. El poetizar y el pensar sólo se encontrarán en lo mismo si permanecen de un modo decidido en el carácter diverso de su esencia. Lo mismo no coincide nunca con lo igual, tampoco con la vacía indiferencia de lo meramente idéntico. Lo igual se está trasladando continuamente a lo indiferenciado, para que allí concuerde todo. En cambio lo mismo es la copertenencia de lo diferente desde la coligación que tiene lugar por la diferencia. Lo Mismo sólo se deja decir cuando se piensa la diferencia. En el portar a término decisivo de lo diferenciado adviene a la luz la esencia coligante de lo mismo. Lo mismo aleja todo afán de limitarse sólo a equilibrar lo diferente en lo igual. Lo mismo coliga lo diferente en una unión originaria. Lo igual, en cambio, dispersa en la insulsa unidad de lo que es uno sólo por ser uniforme. Hölderlin, a su modo, supo de estas relaciones. En un epigrama que lleva por título «Raíz de todo mal» dice lo siguiente:

«Ser en unidad es divino y bueno; ¿de dónde entonces el afán entre los hombres de que tan sólo uno y una cosa tan sólo sea?»

(Stuttg. Ausg. I, 1 p. 305)

Si seguimos con el pensamiento lo que Hölderlin poetiza sobre el habitar poético del hombre, sospecharemos la existencia de un camino en el que, por lo pensado de un modo distinto, nos acercaremos a lo Mismo que el poeta poetiza.

Pero ¿qué dice Hölderlin del habitar poético del hombre? Buscamos la contestación a esta pregunta escuchando los versos 24 a 38 del mencionado poema. Porque es desde el ámbito de éstos como han hablado los dos versos explicados al principio.

«¿Puede, cuando la vida es toda fatiga, un hombre
mirar hacia arriba y decir: así
quiero yo ser también? Sí. Mientras la amabilidad dura
aún junto al corazón, la Pura, no se mide
con mala fortuna el hombre
con la divinidad. ¿Es desconocido Dios?
¿Es manifiesto como el cielo? Esto
es lo que creo más bien. La medida del hombre es esto.
Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita
el hombre en esta tierra. Pero más pura
no es la sombra de la noche con las estrellas,
si yo pudiera decir esto, como
el hombre, que se llama una imagen de la divinidad.
¿Hay en la tierra una medida? No hay
ninguna.»

Vamos a considerar sólo una pequeña parte de estos versos, y vamos a hacerlo con la única intención de oír más claramente lo que Hölderlin quiere decir cuando llama al habitar del hombre un habitar «poético». Los primeros versos que hemos leído (24 a 26) nos dan una seña. Están en la forma de una pregunta afirmada de un modo confiado. Ésta dice con otras palabras lo que, de un modo inmediato, expresan los versos que acabamos de dilucidar: «Lleno de méritos, sin embargo, poéticamente habita el hombre sobre esta tierra.» Hölderlin pregunta:

«¿Puede, cuando la vida es toda fatiga, un hombre
mirar hacia arriba y decir: así
quiero yo ser también? Sí.»

Sólo en la zona de la mera fatiga se esfuerza el hombre por tener «méritos». Allí se los procura en gran cantidad. Pero al mismo tiempo al hombre le está permitido, en esta

zona, desde ella, a través de ella, mirar hacia arriba, a los celestes. Este mirar hacia arriba recorre el hacia arriba, hasta el cielo, y permanece, no obstante, en el abajo, sobre la tierra. Este mirar mide el entre de cielo y tierra. Este entre está asignado como medida al habitar del hombre. A esta medida transversal, asignada al hombre, entre cielo y tierra la llamaremos ahora: dimensión. Ésta no surge del hecho de que cielo y tierra estén vueltos el uno hacia el otro. Es más bien lo contrario, es este «estar vuelto» lo que descansa en la dimensión. Ésta tampoco es una extensión del espacio tal como nos representamos a éste habitualmente; pues todo lo espacial, en tanto que espaciado (en tanto que algo a lo que se haaviado espacio), necesita a su vez ya de la dimensión, es decir, de esto a lo que se le ha dejado entrar.

La esencia de la dimensión es la asignación de medida del entre, una asignación despejada y por ello medible de un cabo al otro: del hacia arriba, hacia el cielo, y del hacia abajo, hacia la tierra. Vamos a dejar a la esencia de la dimensión sin nombre. Según las palabras de Hölderlin, el hombre mide la dimensión al medirse con los celestes. Esta medición no la emprende el hombre de un modo ocasional, sino que es en esta medición, y sólo en ella, como el hombre es hombre. De ahí que, si bien el hombre puede cerrar esta medición, acortarla o deformarla, no puede sustraerse a ella. El hombre, como hombre, se ha medido ya siempre en relación con algo celeste y junto a algo celeste. También Lucifer viene del cielo. Por esto, en los versos siguientes (28 al 29) se dice: «El hombre se mide... con la divinidad». Ella es «la medida» con la cual el hombre establece las medidas de su habitar, la residencia en la tierra bajo el cielo. Sólo en tanto que el hombre mide de este modo su habitar, es capaz de *ser* en la medida de su esencia. El habitar del hombre descansa en el medir la dimensión, mirando hacia arriba, una dimensión a la que pertenecen tanto el cielo como la tierra.

Esta medición no mide sólo la tierra, °g, y por esto no es sólo Geo-metría. De igual modo tampoco mide nunca el cielo, wñnaréo, por sí mismo. La medición no es ninguna ciencia. El medir saca la medida del entre que lleva a ambos el uno al otro, el cielo a la tierra y la tierra al cielo. Este medir tiene su propio not;m y por esto su propia métrica.

El medir de la esencia del hombre en relación con la dimensión asignada a él como medida lleva el habitar a su esquema fundamental. El medir de la dimensión es el elemento en el que el hombre tiene su garantía, una garantía desde la cual él mora y perdura. Esta

medición es lo poético del habitar. Poetizar es medir. Pero ¿qué quiere decir medir? Si tiene que ser pensado como medir, está claro que no podemos alojar el poetizar en una representación cualquiera del medir y de la medida.

El poetizar es probablemente un medir especial distinto de los demás. Más aún. Tal vez la proposición: poetizar es *medir* debemos pronunciarla acentuándola de esta otra manera: *poetizar* es medir. En el poetizar acaece propiamente lo que todo medir es en el fondo de su esencia. Por esto se trata de prestar atención al acto fundamental del medir. Este acto consiste en empezar por tomar la medida con la cual habrá que medir en los demás casos. En el poetizar acaece propiamente la toma de medida. El poetizar es la toma-de-medida, entendida en el sentido estricto de la palabra, por la cual el hombre recibe por primera vez la medida de la amplitud de su esencia. El hombre esencia como el mortal. Se llama así porque puede morir. Poder morir quiere decir esto: ser capaz de la muerte como muerte. Sólo el hombre muere, y además continuamente, mientras permanece en esta tierra, mientras habita. Pero su habitar descansa en lo poético. La esencia de lo «poético» la ve Hölderlin en la toma-de-medida por medio de la cual se cumplimenta la medición de la esencia del hombre.

Sin embargo, ¿cómo vamos a demostrar que Hölderlin piensa la esencia del poetizar como toma-de-medida? Aquí no necesitamos demostrar nada. Toda demostración es sólo siempre algo que se hace después, una empresa fundamentada en presupuestos. Según como éstos se establezcan, se puede demostrar todo. Pero prestar atención sólo podemos prestar atención a pocas cosas. Por esto basta con que prestemos atención a la palabra propia del poeta. Pues bien, en los versos siguientes, antes que nada lo que hace Hölderlin es preguntar por la medida, no hace otra cosa. Esta es la divinidad, con la que el hombre se mide. Esta pregunta empieza en el verso 29 con las palabras: «¿Es desconocido Dios?» Está claro que no. Pues si lo fuera, ¿cómo podría ser, como desconocido, la medida? Sin embargo -y ahora hay que escuchar esto y retenerlo-, Dios, en tanto que es El que es, es desconocido para Hölderlin, y como *tal Desconocido* es precisamente la medida para el poeta. Es por esto por lo que le desconcierta esta incitante pregunta: ¿Cómo es posible que lo que según su esencia es siempre lo desconocido pueda convertirse alguna vez en medida? Pues aquello con lo que el hombre se mide tiene que comunicarse (dar parte de sí), tiene que aparecer Pero si aparece, entonces ya es conocido. El dios, sin embargo, es

desconocido y, no obstante, es la medida. No solamente esto, sino que el dios que permanece desconocido, al mostrarse como El que es, tiene que aparecer como el que permanece desconocido. La *Revelabilidad* de Dios, no sólo El mismo, es misteriosa. Por esto el poeta pregunta inmediatamente la siguiente pregunta: «¿Es revelable como el cielo?» Hölderlin contesta: «Esto es lo que creo más bien».

¿Por qué, nos preguntamos ahora *nosotros*, se inclina por esto la sospecha del poeta? La contestación está en las palabras que enlazan inmediatamente con éstas. Dicen escuetamente: «Es la medida del hombre». ¿Cuál es la medida del medir del humano? ¿Dios? ¡No! ¿El cielo? ¡No! ¿La Revelabilidad del cielo? ¡Nos La medida consiste en la manera como el dios que permanece desconocido es revelado *en tanto que* tal por medio del cielo. El aparecer del dios por medio del cielo consiste en un desvelar que deja ver aquello que se oculta pero no lo deja ver intentando arrancar lo oculto de su estado de ocultamiento sino sólo cobijando lo oculto en su ocultarse. De este modo el dios desconocido aparece como el desconocido por medio de la revelabilidad del cielo. Este aparecer es la medida con la que el hombre se mide.

Extraña medida, turbadora medida; esto es lo que parece al modo habitual de representar de los mortales, incómoda para el barato entenderlo todo del opinar de todos los días, un opinar al que le gusta afirmarse como la medida que dirige todo pensar y todo meditar.

Extraña medida para el modo de representación corriente, y en especial para todo representar que sea sólo científico; en ningún caso un bastón o una vara de la que podamos echar mano; pero en verdad más fácil de manejar que éstos, siempre que nuestras manos no agarraren sino que estén dirigidas por ademanes que correspondan a esta medida, que es aquí lo que hay que tomar. Esto acontece en un tomar que nunca arrebatara para sí la medida sino que la toma de un percibir concentrado que no es otra cosa que un estar a la escucha.

Pero ¿por qué esta medida, que tanto nos extraña a los hombres de hoy, tiene que ser exhortada al hombre y tiene que estar participada por medio de la toma-de-medida del poetizar? Porque sólo esta medida saca la medida de la esencia del hombre. Porque el hombre habita midiendo lo que está «sobre la tierra» y lo que está «bajo el cielo». Este «sobre» y este «debajo de» se pertenecen el uno al otro. La interpenetración de ambos es la

medición transversal (de un cabo a otro) que el hombre recorre siempre en tanto que *es* como terrenal. En un fragmento (Stuttg. Ausgabe 2, 1. p. 334) dice Hölderlin:

«Siempre, ¡queridos!, la tierra
anda y el cielo aguanta».

Porque el hombre *es* en tanto que resiste la dimensión, su esencia tiene que ser siempre medida. Para esto necesita de una medida que, de una vez, alcance toda la dimensión. Avistar esta medida, sacar la medida de esta medida y tomarla como la medida quiere decir para el poeta: poetizar. El poetizar es esta toma-de-medida, y además para el habitar del hombre. Y en efecto, inmediatamente después de las palabras «es la medida del hombre» siguen en el poema los versos: «Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, mora el hombre sobre esta tierra».

¿Sabemos ahora lo que para Hölderlin es «lo poético»? Sí y no. Sí en tanto que recibimos una indicación sobre desde qué punto de vista hay que pensar el poetizar, es decir, como un medir especial, distinto de los demás. No en tanto que el poetizar como sacar la medida de aquella extraña medida es algo que se hace cada vez más misterioso. Y así es como tiene que seguir siendo si es que estamos dispuestos a residir (a mantenernos abiertos) en la región esencial de la poesía.

Sin embargo no deja de extrañar que Hölderlin piense la poesía como un medir. Y esto con razón mientras representemos el medir en el sentido que *nos* es corriente. En este caso, con ayuda de algo conocido -a saber, escalas de medida y números destinados a medir- algo desconocido es recorrido contando las veces que en él cabe la unidad de medida y de este modo se le convierte en algo conocido y se le mete dentro de los límites de un número y un orden abarcables en todo momento. Este medir puede variar según el modo de los instrumentos solicitados. Pero ¿quién nos garantiza que este modo de medir, sólo por el hecho de ser el modo habitual, acierte ya con la esencia del medir? Cuando hablamos de medida pensamos inmediatamente en el número y representamos ambos, número y medida, como algo cuantitativo. Ahora bien, la esencia de la medida, al igual que la esencia del número, no es un *quantum*. Con números podemos calcular, pero no con la esencia del número. Cuando Hölderlin avista el poetizar como un medir y lleva a cabo éste

sobre todo como la toma-de-medida, entonces, para pensar el poetizar, ante todo tenemos que considerar una y otra vez la medida que se toma en el poetizar; tenemos que prestar atención al modo de este tomar, que no descansa en un echar mano, no descansa en modo alguno en un coger, sino en un dejar llegarlo Asignado-como-Medida. ¿Cuál es la medida para el poetizar? La divinidad; ¿entonces Dios? ¿Quién es Dios? Tal vez esta pregunta es demasiado difícil para el hombre y demasiado prematura. Preguntemos pues antes qué es lo que se puede decir de Dios. Limitémonos primero a preguntar esto: ¿qué es Dios?

Por fortuna, y para ayudarnos aquí, nos han quedado unos versos de Hölderlin que, desde el punto de vista temático y temporal, pertenecen al círculo del poema «Endulce azul florece...» Empiezan así (Stuttg. Ausgabe 2, 1 p. 210):

«¿Qué es Dios? desconocido, sin embargo
lleno de propiedades está el rostro
del cielo de él. Así los rayos
la ira son de un Dios. Tanto más
invisible es una cosa cuando se destina a lo extraño...»

Lo que permanece extraño al Dios, los aspectos del cielo, esto es lo familiar para el hombre. ¿Y qué es esto? todo lo que en el cielo, y con ello también bajo el cielo, y con ello también sobre la tierra, resplandece y florece, suena y aroma, sube y viene, pero también anda y cae, pero también se queja y se calla, pero también palidece y se oscurece. A esto que le es familiar al hombre, pero extraño al Dios, se destina el Desconocido, para permanecer allí cobijado como el Desconocido. Pero el poeta llama a cantar en la palabra a toda claridad de los aspectos del cielo y a todas las resonancias de sus rutas y de sus brisas y, en la palabra, hace brillar y sonar lo que ha llamado. Ahora bien, el poeta, si es poeta, no describe el mero aparecer del cielo y de la tierra. El poeta, en los aspectos del cielo, llama a Aquello que, en el desvelarse, hace aparecer precisamente el ocultarse, y lo hace aparecer de esta manera: *en tanto que* lo que se oculta. El poeta, en los fenómenos familiares, llama a lo extraño como aquello a lo que se destina lo invisible para seguir siendo aquello que es: desconocido.

El poeta poetiza sólo cuando toma la medida, diciendo los aspectos del cielo de tal modo que éste se inserta en sus fenómenos como en lo extraño a lo que el Dios desconocido se «destina». Para nosotros el nombre corriente para aspecto y apariencia de algo es «imagen». La esencia de la imagen es: dejar ver algo. En cambio, las copias y reproducciones son ya degeneraciones de la imagen propia, que deja ver el aspecto de lo invisible y de este modo lo mete en la imagen de algo extraño a él. Como el poetizar toma aquella medida misteriosa, a saber a la vista del cielo, por esto habla en «imágenes» (*Bildern*). Por esto las imágenes poéticas son imaginaciones (*Ein-Bildungen*), en un sentido especial: no meras fantasías e ilusiones sino imaginaciones (resultado de meter algo en imágenes), incrustaciones en las que se puede avistar lo extraño en el aspecto de lo familiar. El decir poético de las imágenes coliga en Uno claridad y resonancia de los fenómenos del cielo junto con la oscuridad y el silencio de lo extraño. Por medio de estos aspectos extraña el dios. En el extrañamiento da noticia de su incesante cercanía. Por esto Hölderlin, en el poema, después de los versos «Lleno de méritos, sin embargo, poéticamente vive el hombre sobre la tierra» puede continuar así:

«... Pero más pura
no es la sombra de la noche con las estrellas,
si yo pudiera decir esto, como
el hombre que se llama una imagen de la divinidad.»

«...la sombra de la noche» - la noche misma es la sombra, lo oscuro que nunca puede llegar a ser tiniebla sin más, porque, como sombra, permanece confiado a la luz, proyectada por ésta. La medida que toma el poetizar como lo extraño en el que el Invisible cuida su esencia se destina a lo familiar de los aspectos del cielo. Por esto la medida es del modo de la esencia del cielo. Pero el cielo no es mera luz. El resplandor de sus alturas es en sí mismo la oscuridad de la amplitud suya, que todo lo alberga. El azul del dulce azur del cielo es el color de la profundidad. El resplandor del cielo es el emerger y el hundirse del crepúsculo que alberga todo aquello de lo que se puede dar noticia. Este cielo es la medida. Por esto el poeta tiene que preguntar:

«¿Hay en la tierra una medida?»

Y tiene que contestar: «no hay ninguna». ¿Por qué? Porque aquello que nosotros nombramos cuando decimos «sobre la tierra» sólo está de un modo consistente en la medida en que el hombre toma-morada en la tierra y en el habitar deja a la tierra ser como tierra.

Pero el habitar acontece sólo si el poetizar acaece propiamente y esencia, y si lo hace en el modo cuya esencia ya presentimos, es decir, en la toma-de-medida para todo medir. Ella es lo que es propiamente el medir, no un mero sacar la medida con los módulos ya dispuestos para la confección de planos. Por esto el poetizar no es ningún construir en el sentido de levantar edificios y equiparlos. Pero el poetizar, en tanto que el propio sacar la medida de la dimensión del habitar, es el construir inaugural. El poetizar es lo primero que deja entrar el habitar del hombre en su esencia. El poetizar es el originario dejar habitar.

La proposición: el hombre habita en tanto que construye, ha recibido ahora su sentido propio. El hombre no habita sólo en cuanto que instala su residencia en la tierra bajo el cielo, en cuanto que, como agricultor, cuida de lo que crece y al mismo tiempo levanta edificios. El hombre sólo es capaz de este construir si construye ya en el sentido de la toma-de-medida que poetiza. Propiamente el construir acontece en cuanto que hay poetas, aquellos que toman la medida de la arquitectónica, del armazón del habitar.

Hölderlin escribe el 12 de marzo de 1804 desde Nürtnigen a su amigo Leo von Seckendorf: «La fábula, visión poética de la historia y arquitectónica del cielo me tiene ocupado en la actualidad de un modo especial, sobre todo lo nacional, en cuanto que es distinto de lo griego» (Hellingrath V², p. 333):

«... poéticamente habita el hombre...»

El poetizar construye la esencia del habitar. Poetizar y habitar no sólo no se excluyen. No, poetizar y habitar, exigiéndose alternativamente el uno al otro, se pertenecen el uno al otro. «Poéticamente habita el hombre...» ¿Habitamos *nosotros* poéticamente?

Probablemente habitamos de un modo absolutamente impoético. Si esto es así, ¿queda desmentida la palabra del poeta y se convierte en algo no verdadero? No. La verdad

de su palabra queda corroborada del modo más inquietante. Porque un habitar sólo puede ser im-poético si el habitar, en su esencia, es poético. Para que un hombre pueda ser ciego tiene que ser, según su esencia, un vidente. Un trozo de madera no puede nunca volverse ciego. Pero cuando un hombre se vuelve ciego queda siempre la pregunta sobre si la ceguera proviene de una falta o de una pérdida, o si descansa en una sobreabundancia o en una sobremedida. Hölderlin, en el mismo poema en el que medita sobre lo que es la medida para todo hombre, dice (verso 75/76): «El rey Edipo tenía tal vez un ojo de más». De este modo podría ser que nuestro habitar im-poético, su incapacidad para tomar la medida, viniera de la extraña sobremedida de un furioso medir y calcular.

El hecho de que nosotros moremos de un modo im-poético, y hasta qué punto moramos así, es algo que sólo podemos experienciarlo si sabemos lo que es lo poético. Si nos alcanzará o no un giro del habitar im-poético, y cuándo nos alcanzará, es algo que sólo podemos esperar si no perdemos de vista lo poético. De qué modo, y hasta qué punto, nuestro hacer y dejar de hacer pueden tener parte en este giro es algo de lo que nosotros mismos daremos garantía si tomamos en serio lo poético.

El poetizar es la capacidad fundamental del habitar humano. Pero el hombre únicamente es capaz de poetizar según la medida en la que su esencia está apropiada a aquello que por sí mismo tiene poder sobre el hombre y que por esto necesita y pone en uso su esencia. Según la medida de esta apropiación, el poetizar es propio o impropio.

Es por esto por lo que el poetizar propio no acaece en todas las épocas. ¿Cuándo, y para cuánto tiempo, se da el poetizar propio y verdadero: Hölderlin lo dice en los versos que ya hemos leído (26/29). Su dilucidación fue pospuesta a propósito hasta este momento. Los versos dicen:

«... mientras la amabilidad dura
aún junto al corazón, la Pura, no se mide
con mala fortuna el hombre
con la divinidad...»

«La amabilidad» - ¿esto qué es? Una palabra inocente, pero nombrada por Hölderlin con el adjetivo «la Pura», escrito con mayúscula. «La amabilidad» - esta palabra

es, si la tomamos literalmente, la espléndida traducción de Hölderlin de la palabra griega *wir*. De la *wir* dice Sófocles en *Aias* (v. 522):

wir *ni* *rag* *nits* ² *suotk* *Ût* *ÛeŽ*

«Pues es la gracia la que siempre llama a la gracia.»

«Mientras la amabilidad dura aún junto al corazón, la Pura...» Hölderlin, en un giro que a él le gusta usar, dice «junto al corazón», no «en el corazón»; «junto al corazón», es decir, llegada (venida a ponerse junto a) cabe la esencia morante del hombre, como interpelación de la medida al corazón, de tal modo que éste se vuelva a la medida.

Mientras dura este advenimiento de la gracia, mientras ocurre esto, logra el hombre medirse con la divinidad. Si este medir acaece propiamente, entonces el hombre poetiza desde la esencia de lo poético. Si acaece propiamente lo poético, entonces el hombre mora poéticamente sobre esta tierra; entonces, como dice Hölderlin en su último poema, «la vida del hombre» es una «vida que habita» (Stutt. Ausg. 2, 1 p. 312).

La visión

Cuando a la lejanía se va la vida, habitando, de los hombres,
Donde en dirección a la lejanía resplandece el tiempo de los sarmientos,
Está también la vacía campiña de verano,
El bosque aparece en su imagen oscura.
Que la Naturaleza complete la imagen de los tiempos,
Que se demore, que ellos pasen desliziéndose veloces,
Es por su perfección; la cumbre de los cielos brilla
Entonces para los hombres, como las flores coronan los árboles.

Anexo III:

“HÖLDERLIN Y LA ESENCIA DE LA POESÍA”.

(Martín Heidegger)

En memoria de Norber Von Hellgrath caído el 14 de diciembre de 1916

Traducción de Samuel Ramos, publicada en: Martín Heidegger, **Arte y Poesía**, Buenos Aires, F.C.E, 1992

Las cinco palabras guías:

- 1. Poetizar: la más inocente de todas las ocupaciones** (III, 377).
- 2. Y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje... para que muestre lo que es...** (IV, 246.)
- 3. El hombre ha experimentado mucho. Nombrado a muchos celestes, desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros** (IV, 343).
- 4. Pero lo que queda, lo instauran los poetas** (IV, G3).
- 5. Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra** (VI, 25).

¿Por qué se ha escogido la obra de Hölderlin para mostrar la esencia de la poesía? ¿Por qué no Hornero o Sófocles, por qué no Virgilio o Dante, por qué no Shakespeare o Goethe? En las obras de estos poetas se ha realizado la esencia de la poesía tan ricamente o aún más que en la creación de Hölderlin, tan prematura y bruscamente interrumpida. Puede ser. Sin embargo, sólo es Hölderlin el escogido. Pero ¿es posible deducir de la obra de un único poeta, la esencia general de la poesía? Lo general, es decir, lo que vale para muchos, sólo podemos alcanzarlo por medio de una reflexión comparativa. Para esto es necesario la muestra del mayor número posible de la multiplicidad de poesías y géneros poéticos. La poesía de Hölderlin es sólo una entre muchas. De ninguna manera basta ella sola como modelo para la determinación de la esencia de la poesía. Por eso nuestro propósito ha fracasado en principio, si entendemos por "esencia de la poesía" lo que

se contrae en el concepto que vale igualmente para toda poesía. Pero esto general que vale igualmente para todo particular es siempre o indiferente, aquella "esencia" que nunca puede ser esencial. Buscamos precisamente lo esencial de la esencia que nos fuerza a decidir si en lo venidero tomamos en serio la poesía y cómo; si junto obtenemos los supuestos para mantenernos en el dominio de la poesía y cómo.

Hölderlin no se ha escogido porque su obra, como una entre otras, realice la esencia general de la poesía, sino únicamente porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Hölderlin es para nosotros en sentido extraordinario el poeta del poeta. Por eso está en el punto decisivo.

Sólo que poetizar sobre el poeta ¿no es la señal de un narcisismo extraviado y a la vez la confesión de una carencia de plenitud del mundo? ¿Poetizar sobre el poeta no es un exceso desconcertante, algo tardío, un final?

La respuesta es la siguiente: es indudable que el camino por el que logramos la respuesta es una salida. No podemos aquí como sería necesario, exhibir cada una de las poesías de Hölderlin en un recorrido completo. En vez de esto, sólo reflexionaremos en cinco palabras-guía del poeta sobre la poesía. El orden determinado de estos motivos y su conexión interna deben poner ante los ojos la esencia esencial de la poesía.

uno

En una carta a su madre de enero de 1799 Hölderlin llama a la poesía "la más inocente de todas las ocupaciones" ¿Hasta dónde es "la más inocente"? La poesía se muestra en la forma modesta del juego. Sin trabas, inventa su mundo de imágenes y queda ensimismada en el reino de lo imaginario.

Este juego se escapa de lo serio de la decisión que siempre de un modo o de otro compromete (*schuldig macht*). Poetizar es por ello enteramente inofensivo. E igualmente es ineficaz, puesto que queda como un hablar y decir. No tiene nada de la acción que inmediatamente se inserta en la realidad y la transforma. La poesía es como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la acción. La poesía es inofensiva e ineficaz. ¿Qué puede ser menos peligroso que el mero lenguaje? Al llamar a la poesía "la más inocente de las ocupaciones", todavía no hemos concebido su esencia. Pero al menos indicamos por dónde debemos buscarla. La poesía crea su obra en el dominio y con la

"materia" del lenguaje. ¿Qué dice Hölderlin sobre el lenguaje? Oigamos una segunda palabra del poeta.

dos

En un bosquejo fragmentario que data del mismo tiempo 1800 que el citado pasaje de la carta, dice el poeta:

"Pero el hombre vive en cabañas recubriéndose con un vestido recatado, pues mientras es más íntimo, es más solícito y guarda su espíritu, como la sacerdotisa la flama celeste, que es su entendimiento. Y por eso se le ha dado el albedrío y un poder superior para ordenar realizar lo semejante a los dioses y se le a dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que con él cree y destruya, se hunda y regrese a la eternamente viva, a la maestra madre, para que muestre lo que es, que ha heredado y aprendido de ella lo que tiene de más divino, el amor que todo lo alcanza" (IV, 246).

El lenguaje, el campo del "más inocente de los bienes", "el más peligroso de los bienes": cómo se concilian ambas frases? Dejemos estas primeras preguntas y reflexionemos en tres cuestiones previas: 1) ¿De quién es el lenguaje un bien? 2) ¿Hasta dónde es el más peligroso de los bienes? 3) ¿En qué sentido es en general un bien?

Fijémonos desde luego en qué lugar está la palabra sobre el lenguaje: en el bosquejo de una poesía que debe decir quién es el hombre a diferencia de otros seres de la naturaleza; se nombran la rosa, el cisne, el ciervo en el bosque (IV, 300 y s85). En el contraste de la planta frente al anima empieza el citado pasaje: "Pero el hombre vive en cabañas."

¿Quién es el hombre? Aquel que debe mostrar lo que es. Mostrar significa por una parte patentizar y por otra que lo patentizado queda en lo patente. El hombre es lo que es aun en la manifestación de su propia existencia. Esta manifestación no quiere decir la expresión del ser del hombre suplementaria y marginal, sino que constituye la existencia del hombre. Pero ;qué debe mostrar el hombre? Su pertenencia a la tierra. Esta pertenencia consiste en que el hombre es el heredero y aprendiz en todas las cosas. Pero éstas están en conflicto. A lo que mantiene las cosas separadas en conflicto, pero que igualmente las reúne, Hölderlin llama "intimidad". La manifestación de la pertenencia a esta intimidad acontece mediante la creación de un mundo, así como por su nacimiento, su destrucción y su decadencia. La manifestación del ser del hombre y con ello su auténtica realización

acontece por la libertad de la decisión. Esta aprehende lo necesario y se mantiene vinculada a una aspiración más alta. El ser testimonio de la pertenencia al ente en totalidad acontece como historia. Pero para que sea posible esta historia se ha dado el habla al hombre. Es un bien del hombre.

Pero, ¿hasta dónde es el habla "el más peligroso de los bienes"? Es el peligro de los peligros, porque empieza a crear la posibilidad de un peligro. El peligro es la amenaza del ser por el ente. Pero el hombre expresado en virtud del habla es un Revelado a cuya existencia como ente asedia e inflama, y como no-ente engaña y desengaña. El habla es lo que primero crea el lugar abierto de la amenaza y del error del ser y la posibilidad de perder el ser, es decir, el peligro. Pero el habla no es sólo el peligro de los peligros, sino que encierra en sí misma, para ella misma necesario, un peligro continuo. El habla es dada para hacer patente, en la obra, al ente como tal y custodiarlo. En ella puede llegar a la palabra lo más puro y lo más oculto, así como lo indeciso y común. La palabra esencial, para entender y hacerse posesión más común de todos, debe hacerse común. Respecto a esto se dice en otro fragmento de Hölderlin: "Tú hablas a la divinidad, pero todos han olvidado que siempre las primicias no son de los mortales, sino que pertenecen a los dioses. Los frutos deben primero hacerse más cotidianos, más comunes, para que se hagan propios de los mortales" (IV, 238). Lo puro y lo común son de igual manera un dicho. La palabra como palabra no ofrece nunca inmediatamente la garantía de que es una palabra esencial o una ilusión. Al contrario una palabra esencial, a menudo toma, en su sencillez, el aspecto de inesencial. Y lo que, por otra parte, da la apariencia de esencial por su atavío es sólo una redundancia o repetición. Así, el habla debe mantenerse siempre en una apariencia creada por ella misma, y arriesgar lo que tiene de más propio, el decir auténtico.

Pero ¿en qué sentido es un "bien" para el hombre éste que es el más peligroso? El habla es su propiedad. Dispone de ella con el fin de comunicar experiencias, decisiones, estados de ánimo. El habla sirve para entender. Como instrumento eficaz para ello es un "bien". Sólo que la ausencia del habla no se agota en eso de ser un medio de entenderse. Con esta determinación no tocamos su propia esencia, sino que indicamos nada más una consecuencia de su esencia. El habla no es sólo un instrumento que el hombre posee entre otros muchos, sino que es lo primero en garantizar la posibilidad de estar en medio de la publicidad de los entes. Sólo hay mundo donde hay habla, es decir, el círculo siempre

cambiante de decisión y obra, de acción y responsabilidad, pero también de capricho y alboroto, de caída y extravío. Sólo donde rige el mundo hay historia. El habla es un bien en un sentido más original. Esto quiere decir que es bueno para garantizar que el hombre puede *ser* histórico. El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre. Debemos primero asegurarnos de esa esencia del habla, para concebir verdaderamente el campo de acción de la poesía y a ella misma. ¿Cómo acontece el habla? Para encontrar la respuesta a esta pregunta, reflexionemos sobre una tercera palabra de Hölderlin.

tres

Tropezamos con esta palabra en un proyecto grande y desarrollado para el poema incompleto que comienza: "Reconciliador en que tú nunca has creído..." (IV, 162 y 339 s.)

El hombre ha experimentado mucho

Nombrado a muchos celestes,

desde que somos un diálogo

y podemos oír unos de otro

(IV, 343),

Hagamos resaltar luego, en estos versos, lo de inmediato referido en el contexto hasta aquí discutido: "Desde que somos un diálogo"... Nosotros los hombres somos un diálogo. El ser del hombre se funda en el habla; pero ésta acontece primero en el diálogo. Sin embargo, esto no es sólo una manera como se realiza el habla, sino que el habla sólo es esencial como diálogo. Lo que de otro modo entendemos por "habla", a saber, un repertorio de palabras y de reglas de sintaxis, es sólo el primer plano del habla. Pero ¿qué se llama ahora un "diálogo"? Evidentemente el hablar unos con otros de algo. Así entonces el habla es el medio para llegar uno al otro. Sólo que Hölderlin dice: "Desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros." El poder oír no es una consecuencia del hablar mutuamente, sino antes al contrario el supuesto de ello. Sólo que también el poder oír, en si, está arreglado sobre la posibilidad de la palabra y necesita de ésta. Poder hablar y poder oír son igualmente originarios. Somos un diálogo quiere decir que podemos oírnos mutuamente.

Somos un diálogo significa siempre igualmente que somos un diálogo. Pero la unidad de este diálogo consiste en que cada vez está manifiesto en la palabra esencial el uno y el mismo por el que nos reunimos, en razón de lo cual somos uno y propiamente nosotros mismos. El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia (*Dasein*).

Pero Hölderlin no nos dice simplemente que somos un diálogo, sino: "Desde que somos un diálogo..."

Cuando la capacidad de hablar del hombre está presente y se ejercita, no está ahí sin más el acontecimiento esencial del habla: el diálogo. ¿Desde cuándo somos un diálogo? Donde debe haber un diálogo es preciso que la palabra esencial quede relacionada con el uno y el mismo. Sin esta relación es también justamente imposible disputar. Pero el uno y el mismo sólo pueden ser patentes a la luz de algo permanente y constante. Sin embargo, la constancia y la permanencia sólo aparecen cuando lucen la persistencia y la actualidad. Pero esto sucede en el momento en que se abre el tiempo en su extensión. Hasta que el hombre se sitúa en la actualidad de una permanencia, puede por primera vez exponerse a lo mutable, a lo que viene y a lo que va; porque sólo lo persistente es mutable. Hasta que por primera vez "el tiempo que se desgarró" irrumpe en presente, pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo permanente. Somos un diálogo desde el tiempo en que "el tiempo es". Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, somos históricos. Ser un diálogo y ser histórico son ambos igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo mismo.

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

Pero los dioses sólo pueden venir a la palabra cuando ellos mismos nos invocan, y estamos bajo su invocación. La palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta a tal invocación. Esta respuesta brota, cada vez, de la responsabilidad de un destino. Cuando los dioses traen al habla nuestra existencia, entramos al dominio donde se decide si nos prometemos a los dioses o nos negamos a ellos.

Con esto podemos estimar plenamente lo que significa: "Desde que somos un diálogo..." Desde que los dioses nos llevan al diálogo, desde que el tiempo es tiempo, el fundamento de nuestra existencia es un diálogo. La proposición de que el habla es el acontecimiento más alto de la existencia humana ha obtenido así su explicación y fundamentación.

Pero inmediatamente surge la cuestión: ¿cómo empieza este diálogo que nosotros somos? ¿Quién realiza aquel nombrar de los dioses? ¿Quién capta en el tiempo que se desgarrar algo permanente y lo detiene en una palabra? Hölderlin nos lo dice con la segura ingenuidad del poeta. Oigamos una cuarta palabra.

cuatro

Esta palabra forma la conclusión de la poesía *En memoria (Andenken)* y dice: "Mas lo permanente lo instauran los poetas" (IV, 63). Esta palabra proyecta una luz sobre nuestra pregunta acerca del origen de la poesía. La poesía es instauración por la palabra y en la palabra. Qué es lo que se instaura? Lo permanente. Pero ¿puede ser instaurado lo permanente? ¿No es ya lo siempre existente? ¡No! Precisamente lo que permanece debe ser detenido contra la corriente, lo sencillo debe arrancarse de lo complicado, la medida debe anteponerse a lo desmedido. Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en totalidad. El ser debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente. Pero aun lo permanente es fugaz. "Es raudamente pasajero todo lo celestial, pero no en vano" (IV, 163 s.). Pero que eso permanezca, eso está "confiado al cuidado y servicio de los poetas" (IV, 145). El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra. Lo permanente nunca es creado por lo pasajero; lo sencillo no permite que se le extraiga inmediatamente de lo complicado; la medida no radica en lo desmesurado. La razón de ser no la encontramos en el abismo. El ser nunca es un ente. Pero puesto que el ser y la esencia de las cosas pueden ser calculados ni derivados de lo existente, deben ser libremente creados, puestos y donados. Esta libre donación es instauración.

Pero al ser nombrados los dioses originalmente y llegar a la palabra la esencia de las cosas, para que por primera vez brillen, al acontecer esto, la existencia del hombre adquiere una relación firme y se establece en una razón de ser. Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser. Si comprendemos esa esencia de la poesía como instauración del ser con la palabra, entonces podemos presentir algo de la verdad de las palabras que pronunció Hölderlin, cuando hacía mucho tiempo la noche de la locura lo había arrebatado bajo su protección.

cinco

Esta quinta palabra-guía la encontramos en el gran poema, poema inmenso que principia:

*En azul amable florece
el techo metálico del campanario*

(VI, 24 s.).

Aquí dice Hölderlin (v. 32 s.):

*Pleno de méritos, pero es poéticamente
como el hombre habita esta tierra.*

Lo que el hombre hace y persigue lo adquiere y merece por su propio esfuerzo. "Sin embargo -dice Hölderlin en duro contraste-, todo esto no toca la esencia de su morada en esta tierra, todo esto no llega a la razón de ser de la existencia humana." Esta es "poética" en su fundamento. Pero nosotros entendemos ahora a la poesía como el nombrar que instaure los dioses y la esencia de las cosas. "Habitar poéticamente" significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es "poética" en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar instaurada (fundamentada) no es un mérito, sino una donación.

La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera "expresión" del "alma de la cultura".

Que nuestra existencia sea en el fondo poética no puede, en fin, significar que sea propiamente sólo un juego inofensivo. Pero ¿no llama Hölderlin mismo a la poesía, en la primera palabra-guía citada, "la más inocente de las ocupaciones"? ¿Cómo se compagina esto con la esencia de la poesía que ahora explicamos? Con esto retrocedemos a la pregunta que de pronto habíamos puesto a un lado. Y al contestar ésa pregunta tratemos a la vez de resumir ante la mirada interna la esencia de la poesía y del poeta.

El primer resultado fue que el reino de acción de la poesía es el lenguaje. Por lo tanto, la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje. Pero en segundo lugar se puso en claro que la poesía, el nombrar que instauro el ser y la esencia de las cosas, no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuanto después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico. Al contrario, entonces es preciso entender la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía.

El fundamento de la existencia humana es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje. Pero el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser. Sin embargo, el lenguaje es "el más peligroso de los bienes". Entonces la poesía es la obra más peligrosa y a la vez "la más inocente de las ocupaciones".

En efecto, cuando podamos concebir ambas determinaciones en un solo pensamiento, concebiremos la plena esencia de la poesía.

Pero entonces: ¿es la poesía la obra más peligrosa? En la carta a un amigo, antes de su partida para el último viaje a Francia, escribe Hölderlin: "¡Oh amigo! El mundo está ante mí más claro que otra vez y más serio. Me gusta como va, me gusta, como cuando en verano el viejo padre sagrado, con mano tranquila, sacude la nube rojiza con relámpagos de bendición. Pues entre todo lo que puedo ver de Dios es esta señal la que se ha hecho predilecta. Antes saltaba de júbilo por una nueva verdad, una visión mejor de lo que está

sobre nosotros y a nuestro alrededor; ahora temo que me suceda al final lo que al viejo Tántalo, que recibió de los dioses más de lo que podría digerir" (V, 321).

El poeta está expuesto a los relámpagos de Dios. De eso habla aquella poesía que nosotros reconocemos como la más pura poesía de la esencia de la poesía y que comienza:

*Como cuando en día de fiesta, para ver el campo,
sale el labrador, en la mañana. . .*

(IV, 151 s.).

Y se dice en la última estrofa:

*Es derecho de nosotros, los poetas,
estar en pie ante las tormentas de Dios,
con la cabeza desnuda.
para apresar con nuestras propias manos el rayo de luz del Padre, a él
mismo.
Y hacer llegar al pueblo envuelto en cantos
el don celeste.*

Y un año más tarde, después de que Hölderlin tocado por la locura regresa a la casa de su madre, escribe al mismo amigo, recordando su estancia en Francia:

"El poderoso elemento, el fuego de los cielos, la tranquilidad de los hombres, su vida en la naturaleza, su limitación y contentamiento, me han impresionado siempre y, como se repite de los héroes, bien puedo decir que Apolo me ha herido" (V. 327) . La excesiva claridad lanza al poeta en las tinieblas. ¿Se necesita todavía otro testimonio del máximo peligro de su "ocupación"? Lo dice todo el propio destino del poeta. Suena como un presagio esta palabra en el *Empédocles* de Hölderlin:

*Debe partir a tiempo,
aquel por el que habla el espíritu*

(III, X54).

Y, sin embargo, la poesía es "la más inocente de las ocupaciones". Hölderlin escribe así en su carta no sólo para no lastimar a su madre, sino porque sabe que este inofensivo aspecto externo pertenece a la esencia de la poesía de igual modo que el valle a la montaña. Pero ¿cómo se elaboraría y conservaría esta obra peligrosa, si el poeta no estuviera "proyectado fuera" de lo cotidiano, y protegido por la apariencia de inocuidad de su ocupación?

La poesía parece un juego y, sin embargo, no lo es. El juego reúne a los hombres, pero olvidándose cada uno de sí mismo. Al contrario, en la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia. Por ella llegan al reposo, no evidentemente al falso reposo de la inactividad y vacío del pensamiento, sino al reposo infinito en que están en actividad todas las energías y todas las relaciones (cf. la carta a su hermano, 14 de enero de 1799; 111, 368 s.).

La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad. Así lo confiesa la Panthea de Empédocles en su clarividencia de amiga (III, 78).

...ser uno mismo.

Eso es la vida, y nosotros, los otros, somos ensueños de aquélla.

Así parece vacilar la esencia de la poesía en su apariencia exterior, pero, sin embargo, está firme. Es, pues, ella misma instauración en su esencia, es decir, fundamento firme.

Ciertamente toda instauración queda como una donación libre, y Hölderlin oye decir: "Sean libres los poetas como las golondrinas" (IV, 168). Pero esta libertad no es una arbitrariedad sin ataduras y deseo caprichoso, sino suprema necesidad.

La poesía como instauración del ser tiene una *dobles* vinculación. En vista de esta ley íntima, aprehendemos por primera vez de un modo total su esencia.

Poetizar es el dar nombre original a los dioses. Pero a la palabra poética no le tocaría su fuerza nominativa, si los dioses mismos no nos dieran el habla. ¿Cómo hablan los dioses?

...Y los signos son, desde tiempos remotos, el lenguaje de los dioses

(IV, 135).

El dicho de los poetas consiste en sorprender estos signos para luego transmitirlos a su pueblo. Este sorprender los signos es una recepción y, sin embargo, a la vez, una nueva donación; pues el poeta vislumbra en el "primer signo" ya también lo acabado y pone audazmente lo que ha visto en su palabra para predecir lo todavía no cumplido.

*... vuela el espíritu audaz
como el águila en la tormenta,
prediciendo sus dioses venideros*

(IV, 135).

La instauración del ser está vinculada a los signos de los dioses. La palabra poética sólo es igualmente la interpretación de la "voz del pueblo". Así llama Hölderlin a las leyendas en las que un pueblo hace memoria de su pertenencia a los entes en totalidad. Pero a menudo esta voz enmudece y se extenúa en sí misma. No es capaz de decir por sí lo que es propio, sino que necesita de los que la interpretan. El poema que lleva por título *La voz del pueblo* se nos ha trasmitido en dos versiones. Ante todo, las estrofas finales son diferentes, aun cuando se complementan. En la primera versión dice la conclusión

*Por eso, porque es piadosa y ama a los celestes,
venero la voz del pueblo, voz reposada.
Pero, por los Dioses y los Hombres,
que no sé complazca demasiado en su reposo*

(IV, 141).

Y he aquí la segunda versión:

*. . . En verdad
son buenas las leyendas, si son en memoria
del Altísimo, sin embargo, es preciso
uno que interprete lo sagrado*
(IV, 144).

Así, la esencia de la poesía está encajada en el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. El poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y éste, el pueblo. Es un "proyectado fuera", fuera en aquel *entre*, entre los dioses y los hombres. Pero sólo en este *entre* y por primera vez se decide quién es el hombre y dónde se asienta su existencia, "Poéticamente el hombre habita esta tierra."

Ininterrumpidamente, y cada vez más seguro en medio de la plenitud desbordante de imágenes, Hölderlin ha consagrado su vocabulario poético, con la mayor sencillez, a este reino intermedio. Esto nos fuerza a decir que es el poeta de los poetas.

¿Pensaríamos ahora que Hölderlin se haya engolfado en un vacío y exagerado narcisismo por la falta de plenitud del mundo? o ¿reconoceremos que este poeta ha penetrado poéticamente el fondo y el corazón del ser con un excesivo impulso? Para Hölderlin mismo valen las palabras que dice Edipo, en aquel tardío poema, "En amable azul florece. . .":

Quizá el rey Edipo tiene un ojo de más
(VI, 2G).

Hölderlin poematiza la esencia de la poesía, pero no en el sentido de un concepto de valor intemporal. Esta esencia de la poesía pertenece a un tiempo determinado. Pero no conformándose a este tiempo como algo ya existente. Cuando Hölderlin instaura de nuevo la esencia de la poesía, determina por primera vez un tiempo nuevo. Es el tiempo de los dioses que han huido y del dios que vendrá. Es el tiempo de *indigencia* porque está en una

doble carencia y negación: en él ya no más de los dioses que han huido, y en él todavía no del que viene.

La esencia de la poesía que instaura Hölderlin es histórica en grado supremo, porque anticipa un tiempo histórico. Pero como esencia histórica es la única esencia esencial.

El tiempo es de indigencia y por eso muy rico su poeta, tan rico que, con frecuencia, al pensar el pasado y esperar lo venidero, se entumece y sólo podría dormir en este aparente vacío. Pero se mantiene en pie, en la nada de esta noche. Cuando el poeta queda consigo mismo en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo. Esto anuncia la séptima estrofa de la elegía *Pan y vino* (IV, 123). En ella se dice poéticamente lo que sólo se ha podido pensar analíticamente.

Pero ¡amigo! venimos demasiado tarde.

En verdad viven los dioses

*pero sobre nuestra cabeza, arriba en otro mundo
trabajan eternamente y parecen preocuparse poco
de si vivimos. Tanto se cuidan los celestes de no herirnos.*

*Pues nunca pudiera contenerlos una débil vasija,
sólo a veces soporta el hombre la plenitud divina.*

La vida es un sueño de ellos.

Pero el error nos ayuda como un adormecimiento.

Y nos hace fuertes la necesidad y la noche.

*Hasta que los héroes crecidos en cuna de bronce,
como en otros tiempos sus corazones son parecidos en fuerza a los
celestes.*

Ellos vienen entre truenos.

Me parece a veces mejor dormir, que estar sin compañero

Al esperar así, qué hacer o decir que no lo sé.

Y ¿para qué poetas en tiempos aciagos?

*Pero, son dices tú, como los sacerdotes sagrados del Dios del vino,
que erraban de tierra en tierra, en la noche sagrada.*

