

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

“TROPOÉTICAS: POÍESIS Y PENSAMIENTO”

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTOR EN LETRAS MODERNAS

Presenta

MANUEL ANTONIO MONROY CORREA

Director: Dr. Joseba Buj Corrales

Co-director: Dr. José Luis Barrios Lara

Lector: Dr. Josu Landa Goyogana

Ciudad de México, 2023

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
<i>Tropoética</i> y Modernidad	15
De camino a la tropoética	21
CAPÍTULO I. Ontología y <i>poíesis</i>	27
1.1 Pensar la poesía y poetizar el pensamiento: diálogo filosófico-poético entre estéticas y poéticas	27
1.1.1. Invención poética, singularidad y <i>formas</i> de lo literario.	41
1.2. Hacia una <i>tropoíesis</i>	45
1.2.1. Metapoética y metapoesía	46
1.2.2. Metatextualidades	52
1.2.3. <i>Metapoética</i> , un problema.....	58
1.2.4. <i>Metapoética</i> y ontología.....	61
1.2.5. Metapoesía de lo trágico: hacia lo poético-ontológico.	70
1.2.6. Metapoética y lectura retórica: la relevancia de lo literario.....	75
1.2.7. Una metapoética ontológica.....	85
CAPÍTULO II. Las fuentes literarias del judaísmo en <i>El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación.</i>	87
2.1. El judaísmo rabínico desde sus fuentes literarias.....	88
2.1.1 Mishná y Talmud.....	90
2.1.2 La Cábala y el <i>Zóhar</i>	93
2.1.3 Los textos cabalísticos de Abraham Abulafia.....	101

2.1.4 El relato jasídico: anécdota legendaria	114
2.2. Las intertextualidades literarias del judaísmo usadas en <i>El saber del no saberse</i>	122
CAPÍTULO III. Las <i>tropoéticas</i> de Hugo Mujica y José Lezama Lima	136
3.1. El <i>tropo</i> de la <i>poíesis</i> , el <i>estar</i> entre lo poético y lo filosófico.....	136
3.2. Vaguedad de <i>El saber del no saberse</i>	139
3.3. Tropoética en José Lezama Lima: tensión retórica y opacidad	145
3.3.1. Tropoética lezamiana	146
3.3.1.1. Conceptos tropoéticos lezamianos	154
3.3.2. La paradoja lezamiana	158
3.3.3. Contra la <i>Poética</i> aristotélica, régimen estético, paradoja.	166
CAPÍTULO IV. Las formas de lo tropoético	172
4. Condiciones de lo tropoético	172
4.1. Inaccesibilidad: no esencialismo y diferidad de sentido.	172
4.1.2 Afectos y lectura.....	177
4.2. Otredad	178
4.3 La <i>tropoética</i> como significación de la fractura ontológica y el enigma	181
4.3.1 La <i>tropoética</i> es enunciación liminar de un devenir de los discursos.....	183
4.3.1.1 Enigma y significación: fractura en el sentido metafísico	187
4.4 Extensiones contextuales: tropoéticas como tercer espacio y duelo	195
CONCLUSIÓN. Umbrales tropoéticos	205
La <i>tropoética</i> como discusión de las fracturas de la Modernidad	207
Las <i>tropoéticas</i> como enunciación y reflexión liminares	212

BIBLIOGRAFÍA.....	216
Obras citadas.....	216
Fuentes hemerográficas citadas.....	224
Bibliografía de consulta.....	225
Bibliografía y hemerografía de referencia	225
Referencias en línea.....	226

DEDICATORIA

Este trabajo de tesis está dedicado, con cariño, a quienes me ayudaron desde el inicio de mis estudios de posgrado y aun antes de aplicar a los mismos:

A mi tío Manuel Correa Síntora q.e.p.d. A mi madre. A mi padre. A mis hijos. A Julio.

También, a quienes, en el trayecto, creyeron en la posibilidad de realizar un trabajo intelectual meritorio, con sumo aprecio:

A Joseba Buj, por su apoyo persistente; por incidir con una perspectiva crítica que me permitió acercarme de otro modo a la literatura. A José Luis Barrios, quien me animó a regresar a la Ibero cuando estuve a punto de estudiar una Maestría en Filosofía de las Matemáticas en otro lugar; por el seminario que condujo, el cual tuve el privilegio de tomar. A Josu Landa, quien vio con buenos ojos la posibilidad teórica de mi trabajo de tesis y acceder a revisarlo con su perspectiva invaluable.

Finalmente, a quienes también me apoyaron, frente a otros, de alguna u otra forma, con acciones y palabras, que nutrieron amablemente el camino en relación con esta tesis doctoral:

A Ingrid Sánchez, a Cecilia Beristáin, a Ángel Álvarez Ortiz, a Cecilia Salmerón Tellechea. A Javier Gutiérrez, a Lorena Noriega.

Gracias, siempre.

Es un coliseo en ruinas, una plaza deshabitada, ala derrumbada de un convento. Frente a esa desolación han instalado un merendero donde un aparecido cubierto por un mantel picoteado por las palomas, engendra expectación y gracejo. Es un espacio desconocido y un tiempo errante que no se aposenta sobre la tierra. Sin embargo, paseamos en ese aquí y transcurrimos en ese ahora, y logramos reconstruir una imagen. Es la sobrenaturaleza.

José Lezama Lima, *Confluencias*.

Algo de nosotros ni se agota ni se encarna en el hacer ni en el saber; algo vive sin agotarse en ese vivir que llamamos ser, algo somos que no se identifica con nuestra identidad, algo, y quizá lo más propio, no lo nombra nuestro propio nombre.

Hugo Mujica, *El saber del no saberse*.

...el arte, una vez más consigue hacer de la incapacidad del hombre de salir de su estado histórico [...] el espacio mismo donde puede encontrar la medida original de su propia estancia en el presente, y reencontrar cada vez más el sentido de su acción.

Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*.

INTRODUCCIÓN

Entre lo feo general y lo bonito convencional el hombre moderno encuentra difícil captar aquello que tiene una chispa de vida o una luz de serenidad por sobre cualquier distorsión física: esa chispa, esa luz, son la base y el problema de la obra de arte, siempre que el arte las comunique colocándose en segundo lugar.

Rodolfo Usigli, «Primer ensayo hacia una tragedia mexicana».

La presente tesis es una propuesta teórica de la literatura, que discute el carácter liminar de cierto tipo de texto que es poético y filosófico a la vez. A falta de una denominación existente para el mismo, se le ha llamado aquí *tropoética*. No solo se trata de un problema alrededor de los géneros literarios, sino especialmente de la dimensión teórica que aporta al estatuto ontológico de la *poíesis* como condición ontológica de lo humano.

Nos hemos servido del término *poética* primeramente, porque se trata, fuera de los estudios poéticos, de una reflexión propositiva por parte de un autor o una autora respecto de sus consideraciones alrededor de la invención artística –y que no forma parte de la crítica literaria–. Los textos que aquí se discuten son de este tipo, excepto por su presentación, que no es ensayística como tal aunque sí reflexiva, auto-referencial y argumentativa. También nos hemos servido del término *tropo* en referencia al valor retórico que tiene todo poema y que, regularmente y no necesariamente, se presenta en verso. Los textos que nos ocupan pueden pasar por poéticos en ocasiones por el uso de recursos retóricos o por una manera particular de enunciación, pero no son, necesariamente, poemas. Es una forma literaria liminar que invita a

enfocarse en la manera en que se da el vaivén de un género a otro. ¿Qué hace único este ir y venir o yuxtaponer un género a otro? ¿Aporta algo a la manera en que el discurso es también la forma enunciativa?

La cuestión no queda ahí, pues el carácter argumentativo de estos textos colinda con el filosófico, en tanto que elabora un argumento que pretende probar que su proposición es válida, en particular, respecto de una ontología de lo poético. Pero no lo hacen de manera sistemática o abstracta, aunque en ocasiones se presente así. De hecho, existe una discusión con fuentes filosóficas de forma explícita. ¿Se trata de un discurso «poético» sobre problemas filosóficos? ¿Qué pretensiones hay detrás de ello?

Las fuentes utilizadas vienen de contextos mitológicos, espirituales, místicos, filosóficos, literarios. El acercamiento a tales fuentes y el tratamiento de ciertas ideas que les son propias, ¿hacen de estos textos continuadores de la mística como tradición literaria? O, ¿el uso de estas fuentes y de las formas retóricas utilizadas son intertextualidades y recursos literarios como cualquier otro? ¿Escoger tales fuentes, deliberadamente sugiere una discusión de problemas discursivos relacionados con características socio-históricas de la Modernidad?

Propiamente hablando, los textos implicados son varios, pero de manera específica, *El saber del no saberse. Desierto, Cábalas, el no-ser y la creación* del poeta argentino Hugo Mujica; y *Confluencias*, del poeta cubano José Lezama Lima. Tratar estos dos autores latinoamericanos no es gratuito. Sus propuestas tienen aspectos en común, al menos para los rasgos que distinguirán lo que llamamos *tropoéticas*. Si bien, cada uno aborda la cuestión ontológica de lo poético con aproximaciones y formas distintas, destacan en ambos: la auto-referencialidad, las fuentes de carácter mítico, místico, entre otras; un lenguaje poético particular de los estilos que distinguen

su producción literaria; la tematización de una relación con alteridades (la naturaleza, lo desconocido, lo innombrable, lo irrepresentable); un tropo que distingue la obra por completo y que se compone como distinción propositiva de enunciación del problema ontológico sobre lo poético; la discusión con lo filosófico. Finalmente, discurrir las implicaciones ontológicas de la *poíesis*.

Las obras mencionadas tienen formas textuales que elaboran los discursos de lo poético y lo filosófico como *poíesis* y pensamiento a la vez, permitiendo que la lectura sea el momento de lo liminar: des-articulación y disminución de la prioridad discursiva de lo poético sobre lo filosófico (y lo filosófico sobre lo poético) desde una lectura retórica. Si bien los autores pueden hallarse dentro de un contexto que puede relacionarse con aspectos de lo metafísico, el énfasis de mi análisis y mi propuesta de lo *tropoético* se enfoca en lo que se sugiere a partir de una lectura retórica y los afectos. Esto permitirá observar que la enunciación de lo *tropoético* es revisada, tanto en su forma textual como desde el acercamiento teórico-afectivo (lectura retórica), desde una perspectiva no metafísica.

Tratar este tipo de tema implica hacer un repaso de la relación entre filosofía y poesía; de la manera de considerar lo literario por parte de la crítica literaria. También, establecer los lineamientos teóricos que constituyen el aspecto de este tipo de texto que traza su propio surco entre lo literario y lo filosófico. Ante lo cual, nos hemos servido de conceptos teórico-filosóficos diversos pero que concuerdan, entre sí, con la manera en que abordamos la cuestión: un énfasis en los recursos materiales del texto; una perspectiva inmanentista en relación con la enunciación poética; una aproximación teórica no hermenéutica.

Hacer una revisión del uso de las fuentes, especialmente en *El saber del no saberse*, es importante porque el texto está permeado por ellas y es con ellas como Mujica discute lo ontológico poético. También hemos hecho un análisis de los textos, destacando la conexión con lo filosófico: Hugo Mujica, a lo largo de su obra que no son poemas, se sirve de la filosofía de Martin Heidegger y *El saber del no saberse* recoge varias ideas expuestas en obras anteriores. En *Confluencias* de José Lezama Lima se presentan conceptos fundamentales en el pensamiento del poeta cubano en diálogo con la filosofía moderna, particularmente la de Baruj Spinoza; construye su «sistema poético» contra las nociones aristotélicas del orden del discurso poético, además de discutir con su propia obra anterior. Este tipo de intertextualidad en estas dos obras distintas les brinda un rasgo auto-referencial particular y un carácter de discurso reflexivo en el que el lenguaje poético es también filosófico.

Finalmente, hemos hecho trazos hacia los caminos teóricos en los cuales las *tropoéticas*, al menos de estos dos autores, se dirigen hacia de una reflexión sobre el carácter ontológico de la *poíesis* o la invención poética de cara a la modernidad. La *tropoética* es definida en estos términos por sus alcances propositivos desde lo liminar. Esta característica la coloca en un lugar propio de enunciación en el que la significación no está predispuesta por la separación de los elementos de la expresión sino en suspenso y en devenir. Asimismo, la liminaridad *tropoética* implica la posibilidad de particularizarse fuera de los discursos crítico-literarios y filosóficos dominantes. Con la *tropoética* se da lugar a una manera original de discutir el lugar existencial moderno de lo humano en relación consigo mismo y lo no humano como «el espacio mismo de su mundo, en el que únicamente puede encontrarse como hombre y ser capaz de acción y de conocimiento» (Agamben *El hombre sin contenido* 166).

Poíesis y pensamiento

¿Designar un ámbito como «filosofía» es un decir-filosófico o literario? ¿Hablar de un poema como algo fabuloso es un decir-literario o filosófico? ¿Va en serio o va en broma? Y la seriedad ¿es más filosófica que literaria? Y la broma, el juego y lo frívolo ¿son más literarios que filosóficos, o al revés?

Manuel Asensi, *Literatura y filosofía*.

La reflexión sobre lo poético está ligada a la filosofía desde sus inicios en la cultura occidental. Lo poético, no como género literario, y la filosofía, no como discurso hegemónico de lo racional, simplemente. En su relación parecen buscarse una a la otra, como derivaciones una de la otra; como el movimiento que se genera por su aparente polaridad, tienta a pensar en lo posible de un momento en que ambas colapsan o copulan. Sin embargo, siempre pensándolas separadas, potenciando lo irrepresentable, lo imposible, lo impensable.

El carácter de la enunciación poética y el discurso argumentativo de la filosofía se mantienen establecidos desde las disciplinas que las abordan, desde la antigüedad, diferenciados por su forma y los contextos en los que se celebran. El día de hoy, las disciplinas especializadas han descrito la manera en que lo literario y lo filosófico discurren. Por un lado, los estudios literarios especializados, entre la crítica y la teoría, se ocupan de las obras desde un *corpus* de herramientas venidas del análisis que críticas y críticos han determinado por su experiencia de lectura y los propósitos culturales que acompañan sus perspectivas sobre lo literario. Por otro lado, la filosofía reflexiona la experiencia de lo literario y el carácter particular que guarda en

los sistemas de pensamiento que se distinguen por lo ontológico, lo estético, lo fenomenológico, lo político, lo ético.

La literatura es un problema para la filosofía, que merece reflexión en los términos en que el ser humano establece sus relaciones con el mundo, con la realidad, consigo mismo. La crítica literaria pretende decir el lugar de la literatura, desde sus elementos y estructuras significantes; desde el detalle de su expresión lingüística. Un lugar por derecho propio que sigue disfrutando en relación con su lector. Podría decirse que tal «lugar» es uno de enunciación en el que, quien lee, puede entenderse a sí mismo, ontológicamente, desde la experiencia solitaria de lectura en su interpelación con la vida. En otras palabras, filosofía y crítica-teoría de lo literario asisten juntas a un acontecimiento –la lectura– que reformula los estatutos de interpretación de tal «lugar», y ambas son capaces de establecer sus aproximaciones, diciendo, inclusive, qué es lo literario.

Pero existe una tercera reformulación del lugar de lo literario. Aun más específico y particular: de lo poético. Los poetas mismos, los inventores de formas de lo poético, discurren, en el ejercicio de la escritura, el carácter de la materia que los nombra. Ellos también participan del conjuro de aproximaciones. Para la crítica, los autores han muerto. No son necesarios para hablar de lo literario.¹ Sus comentarios sobre su propio «trabajo» o «quehacer literario» no

¹ Una discusión que está presente en tiempos del Romanticismo europeo, con la exaltación del poeta y la poesía por encima de cualquier discurso crítico. En tiempos anteriores al postestructuralismo, Detmar Heinrich Sarnetzki planteaba la relación entre poesía, crítica y divulgación como parte de un todo en el que «el poeta, captando con su sensibilidad los poderes suprasensibles que alientan detrás de todos los acaecimientos terrenos y esforzándose en dar forma visible a las vivencias interiores, el hombre de ciencia ordenando lo creado por la poesía y encontrándole sentido, la crítica cotidiana traduciendo los valores poéticos al lenguaje comprensible para todos y descubriendo el estilo de la época que vibra en el campo del espíritu del poeta» («Ciencia literaria, poesía, y crítica cotidiana» 514). Esta perspectiva, antes de que Northrop Frye y el postestructuralismo otros consideraran

alcanzan la capacidad que un texto requiere como análisis, ni el rigor, ni la puesta en juego de otras críticas. El autor o la autora deben prepararse académicamente para contar con la autoridad de discurrir –por no hablar de la «intención» que acompaña a toda lectura ingenua sobre un texto así, dicha por boca propia– como para decir si se trata o no de un texto literario y el valor que este puede ocupar al lado de otros ejemplares.

Por eso, este tipo de textos, comúnmente llamados «poéticas», están situados fácilmente en el género del ensayo literario (no académicamente riguroso). Son, también, estudiados, criticados, comparados; objetos de determinación de lo literario. No se consideran propuestas teóricas de lo literario o lo poético, necesariamente. Existe, sin embargo, un tipo de texto que, siendo propositivo en relación con aspectos y problemas teóricos de lo poético, participa también de rasgos reflexivos sobre lo estético, lo político y hasta lo ético respecto de lo que discurren. En especial, sobre ontología de lo poético. Lo hacen con la apariencia de lo literario. Especialmente, de las poéticas y de los poemas. No se escribieron desde la especialidad sobre la literatura o la filosofía, sino desde un *pathos* bajo una cosmovisión que no oculta los problemas de Modernidad y que se muestran, de manera particular, en el carácter reflexivo y auto-referencial de su propio discurso.² A veces, a la manera de lo filosófico. A veces, a la manera de una poética; otras, a la manera de un poema. Es un rasgo propio de la poesía moderna, en términos generales, la reflexión sobre el lenguaje mismo y sobre lo poético. Un «volverse» sobre sí, como auto-re-conocimiento de una condición enunciativa como poesía y

que la crítica es suficiente para delinear los elementos propios de lo literario sin la intervención de los autores en la materia.

² Más allá de ser una función propia del lenguaje en términos de Roman Jakobson, la auto-referencialidad de una poética implica un ejercicio de reflexión sobre los alcances que tal poética representa.

formas de lo reflexivo. A esto se le llama *metapoesía* por los mismos poetas que la proponen mediante una aproximación crítica³.

Pero, en la medida en que hay elementos de lo reflexivo desde referentes filosóficos explícitos e implícitos, discurriendo claramente acerca de lo poético y el carácter de lo inventivo; auto-referenciándose -reconociéndose- como propuesta reflexiva sobre lo poético, hablamos de *metapoética*. esta es una función discursiva, no propiamente un género. Esto no sucede de la misma forma en la poesía que en otro tipo de texto, así como en lo metafilosófico (el filosofar sobre la filosofía). Tal función permite situar el texto en su lugar discursivo frente a otros discursos, tanto el literario como el filosófico. No todo lo literario es metaliterario a la manera de un discurso filosófico y poético a la vez, que tampoco es ficción ni ensayo. No está a medio camino de la poesía ni de la filosofía, respectivamente. No se identifica, de hecho, con ninguna, aunque sí con lo reflexivo y con lo poético como un solo decir.

Es aquí el *donde* y la cualidad de ese *lugar*: lo liminar. No es frontera, no es límite donde algo termina, a menos que, desde tales sitios sea visto (lo literario y lo filosófico en su diferencia). Pero no es solamente literario ni solamente filosófico. En un primer momento, es un juego en el que ambas se yuxtaponen, sin embargo, ninguna liminaridad existiría desde estos textos si se mantuvieran diferenciadas. Y es que en este tipo de texto se problematiza la forma de lo poético (no del poema) y de la reflexión (no la filosofía) desde el tropo. Es el tropo, como enunciación y como mecánica de significación por el cual la reflexión y lo poético se amalgaman. ¿Qué enuncia la retórica de un texto así? ¿Qué significa?

³ Véase el capítulo I.

Si el discurso de lo poético se reflexiona de cara a los aspectos que distinguen la Modernidad (crisis de la metafísica, distanciamiento tecnológico, fragmentación, producción de subjetividad alienante en una lógica tardocapitalista), entonces la enunciación es la de los afectos que tales aspectos provocan.⁴ Lo poético y filosófico son punto de partida para pensar la condición de lo humano en el siglo XX y el XXI, especialmente para autores como José Lezama Lima y Hugo Mujica. Pensar, mediante una proposición teórico-poética, las relaciones de lo humano con el lenguaje, con el mundo, con lo no humano... Un replanteamiento del lugar de lo poético desde un *pathos* del duelo por lo que no está más en nuestra modernidad, pero sin nostalgia o anhelo reestructurista de lo premoderno. Los afectos de tal *pathos* se enuncian en el tropo que distingue a estos textos. Un tropo que predomina a lo largo de su discursividad, deviniendo un pensar-poetizar que se señala al seno de un problema ontológico situado al origen de la cultura occidental.

Propuesta teórico-poética (no poema, no ficción, no ensayística), poético-filosófica, como si una y otra pudieran ser una cosa que desproporciona los modelos de representación e interpretación de sentido, declarada como tropo: oclusión o indeterminación. Es aquí donde un modelo de significación diferente de la dicotomía forma/contenido señala la fractura misma de ambos elementos, permitiendo el tránsito de una a la otra, el devenir de una en la otra. Este modelo, propio del enigma griego antiguo y la paradoja, se alinea con la reflexión *trópica* del tipo de textos que nos ocupa. Éstos se vuelven tránsito, el *surco liminar* por el cual circula la

⁴ *Afectos* es un término que ha de distinguirse de lo emotivo o los sentimientos. Propiamente, tomado de Baruj Spinoza, un afecto es una fuerza que provoca el cambio de un estado en quien/aquello que lo recibe. En el tercer capítulo, este concepto se desarrolla más.

relación de algo que parece irremediabilmente separado: el pensar y el decir desde los afectos: la poesía y la filosofía. De cara a la Modernidad, situada en su contexto socio-histórico latinoamericano, este tipo de texto es la *tropoética*.

Tropoética y Modernidad

Tanto Hugo Mujica como José Lezama Lima echan mano de lo mitológico, lo místico, el arte y hasta de lo espiritual. Especialmente, en los textos de ambos autores que aquí se analizan existe un marcado uso de sus fuentes o recursos. En *El saber del no saberse*, diversas fuentes de los judaísmos, como el *Zohar*, la parábola rabínica del Baal Shem Tov, el *Talmud* babilónico, entre otros son citados y son fuentes de reflexión. En *Confluencias*, de José Lezama Lima, el uso de términos como *imago*, «resurrección», tienen un uso diverso al de sus fuentes contextuales tradicionales como el esoterismo y el cristianismo, respectivamente. La manera de utilizar estos términos y estas fuentes, es una forma de precisar el lugar de lo poético en relación a los rasgos que distinguen a la Modernidad. Su uso se vuelve en favor de la *poíesis* como potencia inventiva, más que una filiación secular a cierta tradición espiritual.

Se ha dicho recurrentemente que Hugo Mujica es un poeta místico del s. XXI. Esta afirmación es problemática, sobre todo al existir en la historia de la literatura una denominación semejante referida al período llamado Siglo de Oro español y el Barroco (c. s. XVI-XVII). En todo caso habría de referirse al seguimiento de esta tradición literaria (la de la poesía mística del período mencionado) por parte del poeta argentino; que en su obra publicada existen elementos explícitos o implícitos a dicha tradición literaria y considerándose como una continuación de

la misma. Sin embargo, el análisis de sus textos, del uso de sus fuentes y el análisis contextual de los mismos no permite sostener tal afirmación. Sobre todo por los conceptos con los que suele identificarse la tradición mística literaria en lengua española. Tales conceptos son: lo religioso, la divinidad, lo extático, el cristianismo. En el capítulo II trataremos sobre estos elementos contextuales dentro de los cuales se inscribe *El saber del no saberse* al momento de su publicación (2014) hasta el día de hoy.

En el caso de José Lezama Lima y de manera anecdótica en la propia vida del poeta cubano, la filósofa española María Zambrano le escribe, en una carta enviada de 1953: «tu poesía anda persiguiéndose a sí misma, quiero decir su propia substancia – la eterna substancia de poesía de la cual fueron hechos los Dioses y que tu pensamiento en un trabajo paralelo anda en busca de definiciones, ese fruto del eros intelectual o de la mente imantada» (226). El tema de lo «teológico» de su poesía es tan solo un guiño a los alcances particulares del discurso lezamiano, pues cualquier aspecto histórico entendido por él es una «era imaginaria» más que mística o religiosa. María Zambrano hace una curiosa digresión que señala el carácter no resuelto de la Modernidad de aquello que esta pretende dejar atrás. Dice: «[o]ficio malo en estos días, sin reconocimiento posible. ¿Quién lo admitirá? [...] este menester de teología es de los que no admiten tregua; cada época ha de hacer la suya» (226).

Precisamente, este es un rasgo particular de la Modernidad que, en palabras de Bolívar Echeverría, parece estar siempre por resolverse. La Modernidad, «si bien domina en términos reales sobre otros principios estructuradores no modernos o premodernos con los que se topa, está sin embargo lejos de haberlos anulado, enterrado y sustituido. La modernidad se presenta como un intento que está siempre en trance de vencer sobre ellos, pero como un intento que no

llega a cumplirse» (*¿Qué es la modernidad?* 12). Tales principios definen, al menos, tres fenómenos, uno central y dos periféricos. El primero: una confianza mayor en «una técnica basada en el uso de la razón» (8) de la que se deriva «un ateísmo en el plano del discurso reflexivo: el descreimiento en instancias metafísicas mágicas» (10). Uno segundo: llamado «secularización de lo político» (10) en el que se desvincula al Estado de lo religioso. El tercero: el individualismo en tanto que «el átomo de la realidad humana es el individuo singular» (11) implicando la relación entre iguales, contra el comunitarismo y las jerarquías trazadas por lo divino.

La Modernidad «se encontraría en proceso de sustituir al principio organizador ancestral» (*¿Qué es la Modernidad?* 8) sin mucho éxito en tanto que trae consigo «la experiencia práctica de que sin las formas tradicionales no se puede llevar una vida civilizada, pese a que ellas mismas se han vaciado de contenido, [y] han pasado a ser una mera cáscara hueca» (20). Prueba de esto son los diversos discursos espiritualistas, esotéricos, religiosos que prevalecen hasta hoy; la manera en que la espiritualidad se ha modificado en esta relación ambigua con lo moderno sin despojarse de cierta funcionalidad personal y social.⁵

Si se considera que la obra de arte y, en especial la poética, está ligada a la enunciación de lo humano a lo largo de la historia, puede afirmarse que determina, también, un espacio ontológico de lo humano –y de las relaciones con lo no humano–. Si los principios de la

⁵ Aunado a la emergencia de la sociedad de consumo, puede decirse que en su aspecto sociocultural existe una “espiritualidad del bienestar” que se encuentra disociada de las tradiciones religiosas y se coloca en una perspectiva no teísta y de consumo como “subjetivismo del bienestar. Ver Helaas, Paul. *Spiritualities of Life. New Age Romanticism and Consumptive Capitalism*. Blackwell Publishing, MA-Oxford, 2008, pág. 64. También: Corbí, Marià. *Hacia una espiritualidad laica. Sin creencias, sin religiones, sin dioses*. Herder, Barcelona, 2007.

Modernidad no están resueltos, lo que se pone de relieve es una crisis de un sentido existencial derivado de la metafísica, cuya pronta respuesta es el señalamiento hacia un «hueco» del sentido; del aspecto teleológico que ofrecería la completitud o la totalidad de la existencia en la trascendencia. De ahí que Bolívar Echeverría afirme que existe un «malestar» de la cultura moderna, respecto de su incapacidad por completar sentidos de la existencia de otra forma que no sea lo trascendente.

En relación con los estudios sobre arte en general y su crítica, que desde la historia del s. XX se ha alineado a un estudio «científico» de lo literario, sucede algo parecido en lo que respecta al carácter de la relación ontológica entre tal arte y lo humano. Paul de Man había señalado la «resistencia a la teoría» de las aproximaciones críticas que constan en describir, según el acercamiento, la obra literaria. Con ello se daba lugar a desplazar de lo literario cualquier acercamiento que no fuera el de la aplicación descriptiva según un modelo, tanto de análisis como de interpretación de los elementos de la obra en el seno de la misma. Por ello tomamos esta consigna de Giorgio Agamben: «que la obra de arte se ofrezca al goce estético y que su aspecto formal sea apreciado y analizado, es algo que aun queda lejos del acceder a la estructura esencial de la obra, al origen que en ella se da y se oculta» (*El hombre sin contenido* 165). Este origen es la *poíesis* como forma ontológica del ser humano. No porque la trascendencia deba «rescatarse» o sea necesario mantener las apariencias de los valores premodernos volcados en lo poético, sino en la medida en que el análisis literario, la crítica, solo son elementos que han discutido el valor intrínseco de lo literario sin tejer, necesariamente, un pensamiento teórico ni ontológico que no esté ligado con la metafísica. La teoría de la literatura es cercana a esta condición ontológica de los textos en la medida en la que éstos *enuncian* lo humano y este puede

situarse de cara a lo irrepresentable de su condición, como en una experiencia nueva sobre sí más que desde un conjunto de nociones preconcebidas por la incompletitud de la Modernidad⁶ o por la trascendencia. Así como los deberes de dar cuenta de las siempre posibles aproximaciones a lo literario.

Posiblemente la reflexión sobre la *poíesis* permita una doble praxis: señalar esta fractura y proponer un sentido abierto de lo ontológico como devenir, como enunciación de un devenir poético. Lo poético se propone como espacio existencial humano desde el encuentro experiencial con aquello que permanece desconocido y que, en términos premodernos, se encuentra en el mito, en lo místico, en la misma palabra poética. Pero no sucumbe a los derroteros del vacío que esos discursos tienen para la Modernidad. Si es imposible ya «volver» a ellos, no significa que su obsolescencia represente el final de toda *poíesis* o que deba generarse una dirección en contra, nihilista. Esto mismo hallamos en *Confluencias*: «Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida» (Lezama 13). El poeta es, para José Lezama Lima, «el ser causal para la resurrección» («Preludio» 820). A pesar de lo sugerente que ofrece este término en cuanto a su contextualización histórica con el cristianismo, el poeta cubano lo utiliza para hablar de la *poíesis* como apertura a un mundo en el que lo humano devenga una forma del sentido potencial de su existencia. Es con el concepto de «eras imaginarias» con el que Lezama ancla la

⁶ Por tal «incompletitud» entendemos lo que Bolívar Echeverría sugiere al respecto: «En este sentido –más que el de Habermas– puede decirse que la modernidad que conocemos hasta ahora es un “proyecto inacabado”, siempre incompleto; es como si algo en ella la incapacitara para ser lo que pretende ser: una alternativa civilizatoria “superior” a la ancestral o tradicional» (*¿Qué es la modernidad?* 12-13).

noción de algo que persiste como historia humana vital, el nutrimento de lo poético, más que fideísmo o religación con alguna trascendencia.

Hugo Mujica discurre también este aspecto de lo Moderno en relación con una nada ontológica:

Sinceramente, cada vez que decimos «no-ser», «vacío», «nada»... expresamos más lo que ignoramos que lo que sabemos. En verdad no entendemos con certeza qué decimos pero sabemos que esas palabras nos hablan, nos dicen. Algo de nosotros es mentado en esos nombres, esos, que aun sin afirmar nada concreto los hemos acuñado, los hemos necesitado. Sí, algo de nosotros encuentra casa en esa intemperie de la nada, encuentra pertenencia en ese no-ser que dilata la estrechez de ser nada más que lo que el verbo ser conjuga, que lo que en los nombres cabe, que lo que el saber abarca.

En el vacío

el don de la transparencia,

no la del vacío,

la de no poder reflejarme en él.

(El saber del no saberse 57-58)

Estas palabras se encuentran antes de tratar a Abraham Abulafia, místico judío medieval antinominalista, respecto de una nada en la que se da la paradoja de un goce como apertura, posibilidad de sentido aunque, también, inaprensible: «la extática, es este momento final de una exégesis sin finalidad; del camino del desasimiento en el que el lector va abandonando,

soltando, toda producción de sentido» (68). Lo «abierto» se entiende como aquello que «*no cabe ni está en ningún lugar, / da lugar: lo abierto abre, ese abrir es su aparecer*» (69). Una experiencia que se advierte como inicio de la *poíesis*.

No se renuncia a señalar que la Modernidad aun no ha desplazado aspectos de lo premoderno, pero como tampoco hay entrega a la ilusión de revivir pasados inalcanzables. Más bien, propuesta del carácter ontológico de la *poíesis* en medio de ese hiato que hiere la Modernidad y en el que lo humano está situado histórica y ontológicamente.

De camino a la tropoética

Tratar los rasgos de la *tropoética* permite pensar el papel de la crítica como lectura. Permite pensar la potencia de lo liminar frente a las clasificaciones modernas de totalidad de sentido. La *tropoética* permite ver que los discursos hegemónicos de lo racional (la filosofía, la crítica) sesgan sus hallazgos. Al ser tratados por algunos filósofos, ya no solo las poéticas sino también los poemas designan una perspectiva que aporta al objeto de reflexión. Algo así también sucede con la crítica. La literatura proporciona el combustible de un pensamiento y una aproximación analítica, respectivamente, que *usan* lo literario de manera instrumental para confirmar el análisis, en favor de una lectura más consciente de sus limitaciones. Una *tropoética* no es, tampoco, un texto que se excluya de malinterpretar en variantes interpretativas las fuentes que utiliza, pero sí da cuenta de su tergiversación; de su *desvío* en la lectura en pos de lo poético. Al tiempo en que este conjunto de tergiversaciones se vuelven el material mismo de su decir, no

tienen la pretensión de verdad. Su acto o función *metapoética* le permite formular una actitud de recepción y de intervención inventiva en relación con lo que habla.

La *tropoética* no es una oposición a las variantes textuales especializadas sobre lo literario sino que se teje liminarmente como un espacio que atraviesa los discursos. Lo liminar como umbral y surco en el que los discursos presentes no se excluyen por hallarse delimitados por sus fronteras. En esta secuencia negativa, la *tropoética* tampoco es una *borradura* de fronteras sino el reconocimiento de las cualidades discursivas de lo que ahí se yuxtapone, proponiéndose ella misma la *desviación* de lo que discute y sus respectivas formas (estructuras formales) para dar cuenta de lo poético como afecto y tropo.

Decir *tropoética* lo es también para la potencia enunciativo-afectiva del pensamiento hecho lenguaje en este tipo de textos liminares. El pensamiento deviene tropo ya poético por opacidad en el caso de José Lezama Lima; por vaguedad, en el caso de Hugo Mujica. Tales formas no son casuales porque son la intención enunciativa misma de los textos. La declaración de su discurso es la forma de su enunciación, un pensar poético del momento inventivo de lo poético. Tanto en Hugo Mujica como en José Lezama Lima se parte de una manera de relación con lo no humano, entendido como lo irrepresentable. Los límites de la enunciación son aquellos que, en el afecto, devienen el tropo de vaguedad o de opacidad. Una manera de posicionarse en los límites mismos de la representación de aquello sobre lo cual se discurre. Leyendo a Mujica:

vivir con lo desconocido ante sí, tiene como condición renunciar a la posesión: entrega a lo irreductible, a lo que ni puedo hacer mío ni puedo saber. A la diferencia sin identidad, a lo otro sin mí. Al misterio de vivir

ante mí como desconocido por mí, al saber del no saberme, a la osada
decisión de ser a la intemperie de la palabra ser.

El mar, las olas

llegando

para volverse a ir;

sin predecir su partida

sin conocer su regreso.

También el olvido

puede ser entrega

y el no saber una inocencia;

también no estar

es una forma de ser:

es un estar sin tenerse.

(El saber del no saberse 101).

La evaluación del discurso tiene algo más que contemplativo porque el uso de términos como «irreductible», «posesión», «lo otro sin mí»; «misterio», «saberme», «ser», se comparten con la filosofía. La versificación o el poema que sigue es un caso similar, sobre todo con la última estrofa escalonada.

En otro momento del texto, dice: «Como el ser y el no ser o el ya y el todavía no, el silencio y la palabra no son dos realidades opuestas, son las polaridades, flujo y reflujo de todo lo que va brotando, es el oscilar de lo naciente, el temblor de la llama» (48). Por la manera en que está escrito (prosa) viene a interpretarse formalmente como una reflexión de tipo filosófico (sobre todo, por compartir conceptos ontológicos, judaicos y, de manera implícita, el concepto heideggeriano del *Ser*) que colinda con la de ensayo literario. Pero sigue un poema en cursivas, cuyo lugar en la continuidad del discurso no puede aislarse de la conformación textual. ¿Qué implicaciones tiene tal despliegue de formas? ¿Discurren a su manera el mismo tema; se contraponen; se complementan; afirman el carácter de la prosa y del verso, respectivamente?

Lezama Lima, comentando las afecciones que uno de sus poemas de juventud pretendía provocar, dice:

[p]ero el poema estaba impartido por una temeridad, su título de esoterismo pitagórico y matemática simbólica estaba recorrido por otra ingenuidad adolescente. Estaba acompañado el poema de otro recuerdo, no eran ahora las nubes de otoño, sino las operaciones algebraicas. Lo que se esconde detrás de la luna llena del cero» (*Confluencias* 27).

Este lenguaje, reconocido como el estilo del poeta cubano, rebasa este mero carácter cuando se encuentra en todo el texto. Existe un privilegio de un uso particular y abigarrado, no solo literario y culto, del lenguaje. Se trata de un tropo que atraviesa toda su obra y es significativo que se encuentre en aquellos textos en los que discurre sobre lo poético en específico. ¿Qué papel juega ese tropo en su enunciación reflexiva sobre lo poético? ¿Qué alcances tiene dentro

en relación con proposiciones y conceptos acuñados por el mismo Lezama, más allá de una preferencia del uso retórico del lenguaje?

Entre otras preguntas en relación con los autores mencionados y los ejemplos esbozados, este trabajo de tesis tiene como cometido principal problematizar textos particularmente liminares y de autores latinoamericanos, frente al *dictum* hegemónico de las líneas poéticas eurocéntricas y a los acontecimientos sociohistóricos de la modernidad que dirigen la mirada al carácter ontológico de lo poético. ¿Es posible que filosofía y poesía armonicen en este tipo de textos como formas de enunciación de algo que parece irreconciliable? ¿Por qué tal reflexión es considerada importante para las nociones de relación entre lo humano y lo no humano en la tardomodernidad? ¿Qué implica lo *tropoético* para la teoría literaria y la crítica en relación con lo filosófico?

El primer capítulo de este trabajo de tesis discute la relación de lo poético y la filosofía; el recorrido que ambas cruzan como polaridades que las vuelven un surco que transitar. Se revisan perspectivas que van de la segunda mitad del s. XX hasta nuestros días, de la mano de filósofos y críticos literarios latinoamericanos que revisan los conceptos de la filosofía continental. En este capítulo se hallan las bases crítico-teóricas para hablar del rasgo *metapoético* de los textos en relación con la reflexión ontológica de lo poético. El segundo capítulo considera las fuentes que Hugo Mujica utiliza en el texto a analizar, *El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación*. Por tratarse de contextos literarios, culturales y socio-históricos del judaísmo anclados a los textos, sirva para aclarar la desviación que se hace de ellos en pos de lo poético y la manera en la que su *desviación* se vuelve parte del carácter enunciativo de la

tropoética. El tercer capítulo es el análisis de la forma en que *El saber del no saberse* de Hugo Mujica y *Confluencias* de José Lezama Lima entran en relación con lo filosófico, lo mítico, lo poético, etc., todo ello para considerar el valor liminar de sus reflexiones poético-filosóficas. El encuentro con las tropoéticas. Finalmente, el cuarto capítulo recoge lo visto en los anteriores para delinear los alcances que tienen las tropoéticas en su condición liminar. Se discute el término *tropoética* mismo y su condición de *tercer espacio* al lado de otros textos que se despliegan reflexivos y literarios en relación con una manera de encaminarse a proposiciones ontológicas de la *poíesis*, frente a las interrogantes que levanta la condición de lo humano y la enunciación poética en la tardomodernidad.

CAPÍTULO I. Ontología y *poíesis*

How may we account for this sometimes incestuous
conjunction?

–George Steiner. *The Poetry of Thought*.

1.1 Pensar la poesía y poetizar el pensamiento: diálogo filosófico-poético entre estéticas y poéticas

La relación entre filosofía y poesía (o el pensar la poesía y la reflexión filosófica) tiene antecedentes que se remontan a la antigüedad. Los contenidos de esta relación son tanto estéticos como políticos. Aunque no es el propósito del presente trabajo hacer un recuento de los mismos, es importante señalar desde el inicio que se trata de una relación que no es caprichosa⁷ y en nuestro presente está acentuada⁸. Los términos que el día de hoy se utilizan para designar o señalar el carácter estético de lo artístico en general y lo literario en particular, se hallan principalmente en los textos de filósofos helenos. Pero estos términos (ποίησις,

⁷ Es significativo notar que en los volúmenes que reúnen textos sobre el tema, se aluda a cierta «extrañeza» y disconformidad (como Derrida lo apunta, sobre todo, a finales del s. XX respecto de la *deconstrucción*), en esta relación entre poesía y filosofía –por no hablar de quienes estudian la literatura por un lado y la filosofía por otro–. Por ejemplo, en la introducción de *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature* (de 2009) el filósofo y editor a cargo, Richard Elridge, comenta: «Both literature (both its production and the critical study of it) and philosophy as disciplines have often been seen (sometimes by each other) as embodying either strange fruitlessness or compelling necessity –sometimes both» (pág. 4). En *Literary Studies and the Philosophy of Literature* (de 2016) Andrea Seleri y Philip Gaydon señalan la rigidez del trabajo académico en los departamentos disciplinares en EU (pág. 3). En el mismo volumen, Maximilian de Gaynesford señala: «Poetry and philosophy are often said to be at odds with each other» (pág. 151). Derrida comenta: «cuando los filósofos profesionales fingen interesarse en el progreso de la deconstrucción en los departamentos de literatura, al extremo de condenar la ingenuidad filosófica del pobre erudito literario» (*Memorias para Paul de Man*, pág. 30).

⁸ Precisamente, debido al «giro lingüístico» que representa el énfasis en el papel del lenguaje en los estudios filosóficos desde el s. XX.

μίμησις, τέχνη, entre otros) son hoy conceptos o categorías que –allende pretender ser absolutos– problematizan la situación o el lugar de lo literario, sobre todo porque los modelos de mundo o la cosmovisión se modifica a lo largo del tiempo histórico.

El papel de la crítica⁹ comienza como una forma prescriptiva que define lo literario desde el aspecto de lo funcional que interpretaba como lineamientos los elementos aristotélicos de lo trágico o de los platónicos de lo bello, propios de una élite que producía, recibía y aceptaba o rechazaba según el modelo¹⁰. A pesar de que la crítica cambia después hacia una revisión de los aspectos literarios propios de un texto, la cuestión sobre lo literario –en tanto tal– deriva hacia la reflexión filosófica o hacia la reflexión al lado de la filosofía, de la que participan también los propios poetas¹¹. Teorizar sobre qué es lo que hace que la literatura sea tal es un rasgo filosófico que pregunta sobre el carácter o la condición existencial de algo. La pregunta sobre lo literario («¿qué es la literatura?») se delinea como un modelo de cuestionamiento que no nace solo ni se acaba en la relación de una disciplina con otra, sino que se encuentra con la cosmovisión en que dichas disciplinas conviven¹². Dicha cosmovisión delinea el carácter de lo teórico; el carácter de su discusión y sus intereses. Es lo que Edward Said llama *mundanidad*

⁹ En este caso, y de ahora en adelante, nos referiremos con este término a la crítica literaria.

¹⁰ Jacques Rancière ha denominado este modelo como «régimen» que nace en el s. XVIII en Europa. Sin embargo, podemos decir que lo prescriptivo ha existido siempre siguiendo lineamientos de carácter aristocrático en tanto que lo artístico está al servicio de ideologías y sistemas religiosos, políticos, para afirmar su lugar en el mundo como poder (piénsese en la función de los *zigurat*, de los salmos, de los arcos romanos, de los panegíricos, de la adquisición de Al-Andalús por los árabes, la poesía trovadoresca, entre otros).

¹¹ Esto es algo propio del Modernismo francés y el Romanticismo alemán (Goethe, Hölderlin).

¹² Un ejemplo está en el nacimiento del concepto *cronotopo* por Mijail Bajtin, elaborado en relación con las ideas que A. A. Ujtomski expusiera en sus conferencias sobre fisiología en 1925 y de las de las teorías de la relatividad especial y general de Einstein. O, la inspiración que los formalistas rusos tomaron del neopositivismo lógico como modelo científico de conocimiento que permitiera tratar de la misma forma lo literario. Ambos ejemplos existen dentro de una perspectiva científica como modelo epistemológico. Ver Bajtín, Mijáil, *Teoría y estética de la novela*; Clark, Katerina y Holquist, Michael, *Mikhail Bakhtin*; Chuit Roganovich, Roberto Alejandro, «El formalismo ruso y la abstracción científica» en Bibliografía y hemerografía de referencia.

(*worldiness*)¹³, refiriéndose a la realidad circunstancial ineludible ante la cual toda idealización o separación del texto no es una postura crítica¹⁴. Siguiendo esta línea de pensamiento, cada texto crítico o teórico implica que sus autores incorporan «conscientemente las circunstancias explícitas de la situación que imaginan o incluso describen concretamente» (*El mundo, el texto, el crítico*, pág. 60). Es el «situarse [el texto] a sí mismo en el mundo» (60). «La cuestión» dice Said, «es que los textos tienen modos de existencia que hasta en sus formas más sublimadas están siempre enredados en la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad» (54). Esta perspectiva coincide, desde una noción más filosófica, con la «situación poética» que Josu Landa señala como «genuino *topos* donde adviene el poema [...] donde tiene en efecto una red de relaciones, de procesos y de acciones» (*Más allá de la palabra*, pág. 239). «No existe el poema esencial ni *a priori*. Existen, sí, las situaciones donde se genera un texto y puede realizarse (o no) como poema. Así, *la situación poética es el campo ontológico de cumplimiento del poema*. Más profundamente, la situación poética es el dominio del devenir perenne del poema. No hay devenir "suelto", absoluto del poema» (238 subrayado mío). *La situación poética es el «ámbito social-cultural que posibilita y engloba al texto poético, asignándole así pertinencia ontológica y sentido propio» (Poética, pos 2611).*

¹³ En inglés. Ver *The World, the Text and the Critic*, pág. 34, en bibliografía. En el presente texto se usará la edición en español.

¹⁴ Said critica específicamente el acercamiento hermenéutico de Paul Ricoeur en tanto que para este «el discurso y la realidad circunstancial existen en un estado de presencia, mientras que la escritura y los textos existen en un estado de suspensión –es decir, al lado de la realidad circunstancial– hasta que el lector-crítico los “hace realidad” y los hace presentes [...] Ricoeur da por hecho que la realidad circunstancial es exclusivamente y de manera simétrica una propiedad del discurso, o de lo que los escritores hubieran querido decir si lo hubieran elegido escribir» (*El mundo, el texto, el crítico*, pág. 53).

Texto poético, texto crítico, texto teórico se encuentran situados ontológicamente desde su circunstancia social, política, ideológica, estética –entre otras– y su correspondencia –la lectura de unos y otros; la discusión generada entre sí– se vuelve su «horizonte ontológico» en el que se «realizan» respectivamente. Esta *realización* no es más que el reconocimiento por una comunidad especializada o no, del carácter poético, teórico, crítico de los mismos¹⁵. En esta red de relaciones pueden distinguirse las perspectivas que participan y que delinear una teoría, una crítica sin que ostenten un valor universal. La posible respuesta a una pregunta como «¿qué es la literatura?» es respondida de distintas maneras y distintas formas de enunciar la respuesta –acaso, eludiéndola, como el caso de Jacques Derrida–. Audrey Wasser ha señalado que si «[t]he question “What is...?” is classically philosophical [It] decides, among other things, that a particular version of philosophy is at stake» (*The Work and the Difference*).

La relación entre filosofía y literatura no solo atañe al aspecto crítico, estético o teórico de la cuestión, considerando que estos tres elementos convivan en una teoría de la literatura como fuera el caso de la fenomenología literaria que desarrolló Wolfgang Iser, el de la hermenéutica ricoeuriana o la perspectiva crítica de Walter Benjamin sobre la literatura moderna. Atañe también al propio inventar poético en varios sentidos. La cuestión es dar cuenta del modo en que estas relaciones se adhieren o no a la pregunta sobre lo literario (o qué implica pensarla) y qué aspectos de lo filosófico –así como de las filosofías– se privilegian sobre otras para delinear

¹⁵ En su exposición acerca de la búsqueda por una definición de lo literario, Terry Eagleton considera que la capacidad de identificar y valorar lo literario se encuentra en el «discurso normal y corriente», aparte de la complejidad que cada escuela crítica pretende dar como determinante y al mismo tiempo especializada y hasta discordante sobre el asunto. «Las personas sí tienen cierta idea de lo que quieren decir cuando dicen “literatura” y en qué se diferencia de otras formas sociales» (*El acontecimiento de la literatura*, pág. 46).

una posible respuesta no necesariamente totalizadora o final, en forma literaria. En estos términos puede comenzarse a hablar de una *tropoética*, como más adelante se hará notar.

La teoría literaria ha ido de la mano de la filosofía en varios aspectos y reivindica en su propio discurrir teórico la extensión de la pregunta de carácter filosófico «¿qué es literatura?». La reflexión tiene –en su propio horizonte ontológico como texto teórico; en su *mundanidad*– la dirección de ciertas tradiciones filosóficas que también hacen la pregunta por lo literario y que le han integrado dentro de su programa de pensamiento junto con otro tipo de expresiones estéticas. En términos muy generales, las discusiones se colocan entre el esencialismo o el inmanentismo.¹⁶ Entre estas tradiciones que van de la filosofía de la literatura a la teoría literaria, puede existir el error de creer que una está por encima de la otra, en gran medida por las tendencias que viran hacia el papel funcional, institucional, político o estético-crítico del asunto. Sin embargo, no solo podría darse a notar que la inclinación de una sobre otras habla de las preferencias filosóficas que críticos y teóricos arrullan para sí, sino que la convivencia de unas y otras pareciera inconcebible. Esto puede notarse en gran medida cuando se antologan textos que pretenden ser representativos de la teoría literaria, por ejemplo¹⁷.

¹⁶ Para Peter V. Zima, la teoría literaria discute perspectivas que se derivan –con matices significativos– de las lecturas hechas a las estéticas de Kant, Hegel y Nietzsche, respectivamente. Dentro de la teoría literaria moderna, podría hablarse de posturas kantianas, hegelianas y nitzscheanas. «In fact,» comenta «it can be argued that it is impossible to understand the latter adequately as long as the Kantian, Hegelian or Nietzschean bias of its competing components is not perceived» (*The Philosophy of Modern Literary Theory* 3). Para decirlo de forma plana y conceptualmente: fenomenología, metafísica e inmanencia vitalista.

¹⁷ M. A. R. Habib, en su introducción a *A History of Literary Criticism* hace notar: «Often, the critical output of previous historical eras is implicitly treated as an inadequate and benighted prolegomenon to the dazzling insights of modern theory [...] It is natural that anthologies and modern accounts of criticism should exhibit a bias toward our own era; but this emphasis should not be allowed to obscure the true nature of our own contributions, which should be situated historically and assessed in the light of their far-reaching connections with the thought of previous ages.» (pág. 4). Coincidimos con esta perspectiva.

La tendencia no esencialista marca una línea importante pero también puede decirse lo mismo de la metafísica (y que ha sido subrayada y criticada por algunos como esencialista) y la fenomenológica. De alguna manera, una da que pensar a la otra. Lo que una y otra dicen sobre lo literario –y especialmente lo poético– está relacionado con las circunstancias socioculturales en que se expone y trata el problema. A esto se le identifica como discurso ideológico, lo que hace que quienes teorizan sobre lo literario y lo estético no den cuenta del sesgo que su propio discurso tiene como único¹⁸. Peter V. Zima ha señalado el concepto de *discurso teórico* como la situación de la persona que ejerce la crítica en su propio contexto socio-lingüístico, desde los mecanismos semánticos y sintácticos a los que pertenece, «in an attempt to avoid dualism (dichotomy). It reveals its own contingency and particularity, thus opening its discourse to a dialogue with heterogeneous theories (languages). Simultaneously, it presents its objects as contingent constructs which do not exclude alternative constructions within competing discourses and sociolects» (*The Philosophy of Modern Literary Theory* 206). La posibilidad de tomar conceptos o nociones de discursos opuestos conlleva una metacrítica del propio discurso y una crítica a lo que de ideológico llegue a tener las perspectivas teóricas utilizadas. Señalar los argumentos que contienen tal aspecto ideológico puede ayudar a servirse de conceptos que, sin contradecir la fuente de donde se toman y reconociendo de donde vienen, son útiles para señalar formas de abordar los textos, sobre todo, para construir teoría.

¹⁸ «Originated in a particular group language or sociolect, ideology is a discourse governed by the semantic dichotomy and the corresponding narrative techniques (her/antagonist). Its Subject is either not prepared or not able to reflect on its semantic and syntactic procedures and present them as an object of open discussion. Instead it considers its discourse as the only possible (true, natural) one and identifies it monologically with its actual and potential referents» (Zima *The Philosophy of Modern Literary Theory* 204). Estas palabras de Peter V. Zima usa dos nociones de ideología como estructura lingüística: uno, como sociolecto; el otro, como discurso dogmático. Según él, no puede haber teoría (literaria) si no hay metacrítica porque no se ofrece espacio para la discusión. Ver bibliografía.

Considerando esto, pondré de relieve ejemplos de crítica actual no esencialista en el continente americano (Audrey Wasser, Sergio Villalobos-Ruminott, José Luis Barrios Lara) y discutiré la perspectiva que Mauricio Beuchot hace de una renovada metafísica en relación con lo poético.

Mi primer ejemplo es Audrey Wasser, quien ha identificado una línea de pensamiento «esencialista» en autores como Maurice Blanchot –que va de la mano de la noción de «fin del arte» de Hegel y de otras nociones filosóficas como el *es* del Ser en Martin Heidegger– o el mismo Jacques Derrida en cuanto a la indefinición de lo literario. Ella considera que la pregunta por la «esencia» de la literatura en ellos continúa la tradición romántica de la fragmentación y la indeterminación como aspectos que eluden la *problematización* de lo literario. Según Wasser, la cuestión por lo literario no ha de responderse mediante una filosofía de corte metafísico sino ha de plantearse como un problema en términos inmanentistas, como la filosofía que Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollan. Aunque la postura de Wasser es abiertamente inmanentista, su acercamiento desde Deleuze soslaya completamente la revisión de algunos conceptos deleuzianos que se corresponden con la tradición de las escuelas del esoterismo occidental –aun en *Diferencia y repetición*, obra con la que tiene explícita afinidad–, la cual puede tratar problemas filosóficos hallados en tradiciones no inmanentistas¹⁹. La crítica de Wasser

¹⁹ En su libro *The Hermetic Deleuze. Philosophy and Spiritual Ordeal*, Joshua Ramey señala que el filósofo francés no solo discute o desarrolla ideas a partir de su diálogo con el psicoanálisis o la ciencia, por ejemplo. También, con la tradición esotérica de occidente y, en específico, el hermetismo. De manera especial, la noción de «pensamiento» en un texto como *Diferencia y Repetición* o en su comentario sobre el racionalismo espinosista en *Spinoza, Filosofía Práctica*, sobre el cual señala que no trata de ser un sistema de demostraciones sino una *prueba* (en el sentido vicario del asunto, lo cual le conecta con la misma noción que tradiciones religiosas y esotéricas han tenido de la misma sin pretender ser ni religioso ni esotérico pero sí como referente de experiencia). Ver bibliografía.

omite la reflexión ontológica de la noción de *inmanencia* en Deleuze, relacionada con la potencia del pensamiento en tanto que este concibe el ser²⁰. Se trata, también, de una ontología y podría añadirse que, en el traslado de sus ideas hacia el campo de la crítica y la teoría literarias, el poema como resultado de lo imaginario del poeta puede ser el resultado de un pensamiento que concibe el ser de lo poético cuando el concepto de *inmanencia* deleuziano parece venir, para algunos, de una revisión de la tradición hermética y neoplatónica en clave moderna²¹.

Otro ejemplo, es Sergio Villalobos-Ruminott, quien al hablar del «estatuto filosófico del poema» en América Latina –específicamente, Chile–, propone una revisión del mismo desde «la “potencia” del poema en un cierto horizonte post-heideggeriano donde la poesía habría dejado de ser concebida como alocución destinal del ser, en su “habitar sin medida”, para convertirse en una economía pagana que organiza el estatuto de los nombres una vez que el lenguaje ha sido exiliado del reino de los dioses» (*Soberanías en suspenso* pos 3540). Este pensar lo hace remontándose a la antipoesía de Nicanor Parra o aludiendo a la obra de Juan Luis Martínez (así como de otros autores chilenos) y de la mano de la crítica que Lacourte-Labarthe hace de la ontología matemática de Alain Badiou –a su vez crítica y reminiscencia de la ontología heideggeriana–. La situación de la emancipación del poema respecto de la dinámica del capital en América Latina permitiría pensar, como algo pendiente y a partir del estado de la cuestión dejada en suspenso con Lacourte-Labarthe, la relación entre filosofía y poesía más

²⁰ Como comenta Joshua Ramey, «The term “immanence” has several interlinked meanings in Deleuze’s work. In one sense immanence functions in his word as a kind of metaphilosophical axiom, an injunction to philosophize from a perspective according to which being is never to be conceived as transcendent, but as immanent to thought [...] the mark or the real in thought, for Deleuze, is when the un-conceivable is conceived, the insensible sensed, and the immemorial remembered» (*The Hermetic Deleuze*, 2).

²¹ Ramey, Joshua, *The Hermetic Deleuze. Philosophy and the Spiritual Ordeal*, Duke, UP, 2012 en Bibliografía.

que un *Dichtung* en el análisis de ciertos poetas chilenos, cuestión que el propio Villalobos-Ruminott alcanza apenas a sugerir.

De una manera más precisa, otro ejemplo de la relación entre ontología, violencia y posibilidad de vida en la actualidad desde una mirada crítica y estética, el filósofo mexicano José Luis Barrios hace notar que los trabajos críticos y filosóficos de figuras como Marx, Nietzsche, Husserl, Heidegger y Benjamin «daban cuenta de que el pensamiento filosófico llegaba a una encrucijada en la que se volvió urgente volver a pensar en las relaciones entre la vida y el tiempo. Incluso en el punto donde ese cruce entre sentido y certeza fueron sometidos al escrutinio de la sospecha, nos dejó ver un entresijo entre saber, poder, violencia e historia» (*Lengua herida y crítica del presente* 14-15). La perspectiva occidental sobre el mundo como pérdida o imposibilidad para el futuro –después de las guerras mundiales y ahora con la posibilidad de extinción para las distintas especies de seres vivos y la posibilidad de destrucción del mundo– abren a la crítica el camino de ser «potencia racional de conocimiento» (15). La situación alcanza la producción artística y la visión crítica permite ver los rasgos que van de un nihilismo latente a un palpar lo vivo como tensión *poiética*, es decir, desde lo inventivo propio del arte. «Visto así», continúa Barrios, «lo inquietante habría que entenderlo como el *pathos* que se coloca a la mitad entre lo posible y el caos, como potencia de indeterminación ontológica, que no se resuelve en la aporía insalvable de la muerte, sino en la singularidad indefinible de lo vivo» (15). Es por esta «singularidad indefinible» que la crítica tiene la potencia de ser un pensamiento positivo respecto de lo que una obra de arte enuncia frente a semejante caos (sin que la obra parezca necesariamente ser o no nihilista). Es bajo esta perspectiva que la crítica estética plantea sus condiciones de posibilidad en la potencia

inmanente del arte²². El apunte que José Luis Barrios hace del lugar de lo poético frente al tardocapitalismo como discurso totalizador, hegemónico y afirmado por la violencia, le hace referir a Celan y la condición del lenguaje como devenir potencia en tanto que condición crítico-estética en la Modernidad a la Filosofía.

Respectivamente, en cuanto a la línea de pensamiento ontológico y poético, el aspecto de lo indeterminado es capaz de coincidir con la atención a los elementos de lo inmanente que corresponden a la experiencia fenoménica de la escritura y la lectura de textos literarios. La búsqueda, más que la formulación de un texto, que derive en la vivencia para abrir el aspecto de lo vivo y no el sentido o significado simbólico del mismo como fundamento tautológico de una previa consideración de dicho sentido, implica un desafío para la manera en que ha sido entendido lo ontológico desde la crítica literaria. Especialmente, la hermenéutica en general. Pero también el acercamiento deconstructivista y, de paso, la deconstrucción han sido acusadas de lo mismo²³. Dicha búsqueda más que formulación está íntimamente relacionada con el

²² La propuesta de Barrios con respecto a los argumentos ontológicos en *Ser y tiempo* que le permiten pensar los «estatutos de representación políticos, económicos, estéticos y culturales de la modernidad y la modernidad global» (*Lengua herida*, 38), van de la mano del pensamiento derridiano en tanto «las posibilidades de la existencia como sentido, incluso como sin sentido» (39), no pensados solo de cara a la muerte (como el filósofo alemán considera radical) «sino más bien» en palabras de Barrios, «en borde/desborde en el cuerpo y el mundo, pensarlo en la carne» (39). La carne como un presente y una presencia en la que el padecimiento (*pathos*) desde las expresiones artísticas – como el cine, en el caso de su investigación– permita reconvenir o, al tiempo de su deconstrucción, permitir la crítica a los modelos de representación en los discursos de poder y abrir los aspectos de lo vivo desde una ontología inmanente.

²³ Terry Eagleton mantiene esta postura frente al «deconstructivista» como quien tiene necesidad de la existencia de absolutos, hijo de un «padre metafísico» con quien comparte «la ilusión de que las definiciones deben ser infalibles si no queremos incurrir en la indeterminación pura; pero a diferencia de su austero padre, se deleita con la indeterminación» (*El acontecimiento de la literatura* 41). Audrey Wasser hace un recuento de esta línea de pensamiento aplicada a la literatura que va del Romanticismo alemán a Maurice Blanchot por un lado; Martin Heidegger y Jacques Derrida por el otro, enconándolos hacia el punto de la indeterminación y la indefinición de lo literario. Hay que notar que el argumento fuerte de su trabajo teórico está inspirado explícitamente en *Diferencia*

trabajo crítico y de análisis de los textos literarios de quien los interpreta y aplique por igual para el análisis. Esto es manifiesto cuando el enfoque filosófico en el análisis literario termina siendo una interpretación simplista de la filosofía con la que se pretende afirmar, sin haber revisado, que los conceptos que usaba no coinciden con sus presupuestos sobre el texto literario²⁴.

La crítica a lo ontológico, tanto en el pensamiento filosófico como en la forma de abordar lo literario, está en el seguimiento que parece dar a la fenomenología de Husserl, en la que se considera la capacidad de percibir la esencia de las cosas en el momento de una apercepción. La instancia de lo poético en un poema es hablar de *poesía* en términos mayores en tanto que «esencia» del poema. Implicaría una idea que terminaría sublimando el carácter de lo literario sin el fundamento de la existencia de semejante noción²⁵. Pero esto no es algo exclusivo de la fenomenología husserliana o del idealismo alemán. En el caso de las teorías literarias que no siguieron abiertamente alguna perspectiva metafísica en filosofía –como el formalismo ruso por ejemplo– también existe una idea de la existencia atemporal de lo literario²⁶.

y repetición de Gilles Deleuze. Sin embargo, ha de señalarse que aun los conceptos que en ese mismo libro son usados por Deleuze no carecen de tener un aspecto de lo impensable.

²⁴ Así lo afirmaba Suzanne Gearhart en un artículo sobre deconstrucción y crítica literaria: «[The critic] takes the colloquial meaning of writing as it appears in the philosophical tradition and, simply reversing the hierarchy between speech and writing, privileges writing in a traditional and colloquial sense over speech. By stopping with this simple reversal, deconstructive criticism manages easily to assimilate *écriture* to literature and to equate the negative, critical thrust of deconstruction with a revelation of the autonomy and auto-referentiality of the text» («Philosophy Before Literature: Deconstruction, Historicity, and the Work of Paul de Man», pág. 64).

²⁵ Es el señalamiento de Audrey Wasser hace caso de una crítica que se acerca a la perspectiva de lo inmanente.

²⁶ Ver Chuit Roganovich, Roberto Alejandro, «El formalismo ruso y la abstracción científica» en la bibliografía y hemerografía de referencia. Esta observación (una literatura «eterna») hace notar que el comentario que Terry Eagleton, acerca de que los formalistas «se proponen definir la “literariedad”, no la literatura» y que esta «es un fenómeno relacional, diferencial y dependiente del contexto» (*El acontecimiento de la literatura*, pág. 47) soslaya completamente que la designación *literariedad* o *literariedad* es una abstracción y como fenómeno –a decir de

La relación ontología y poesía parece sobreentender –un sobreentendido que posiblemente se da en la lectura– que el ser está en medio de ambas. Si bien, los esfuerzos para delimitar tal sobreentendido deben ser otros que la preconcepción. Frente a la historia de la filosofía continental y la historia de la poesía en general pensar el ser no es igual en todo momento ni lo mismo para poesía o para filosofía. De hecho, explícitamente la relación directa suele hacerse con la metafísica. Esta tampoco tiene el mismo matiz cuando se la piensa al lado de la ontología –en términos heideggerianos–.

Mauricio Beuchot señala que la relación entre metafísica y poesía está especialmente tratada por filósofos españoles de la generación del exilio en el s. XX, como María Zambrano, Ramón Xirau y David García Bacca. Le permiten pensar que la relación entre poesía y metafísica parece necesaria mientras ofrece renovados vuelos a la metafísica. De la primera filósofa retoma la idea de «razón poética» para decir que mediante ella «el hombre realiza su trascendencia» (*El ser y la poesía* 123). Si bien la metafísica «acumula» (121) saber para «salir» del origen (un origen preexistente) «la poesía acumula melancolía por la casa original y sueña con su retorno a ella» (121-122). Esta idea es propia de un tiempo en que el absoluto es algo de lo que la cultura parece haberse vaciado; coincide con el hecho en que los ideales propios de la Modernidad no se han cumplido aun: se amenaza las formas de vida en las que se implica todo tipo de vivientes²⁷.

Eagleton– es un resultado abstracto que no se resuelve por los aspectos relacionales y formales de los textos al ser identificados y clasificados, sino que apuntan siempre a él como un ideal. Lo más que podría decirse es que la *literariedad* es el acto mismo del análisis formal, no algo propio del texto.

²⁷ No solo mediante el señalamiento que Jean-François Lyotard hizo al respecto en su célebre libro *La condición posmoderna*, también es una cuestión especialmente notada por la crítica que Walter Benjamin hace del mito y la ley, así como la noción de *mera vida* y el estado de excepción de Giorgio Agamben en un escenario de modernidad global.

A propósito de esta precariedad –precariedad de nuestro presente–, ¿aun hay algo que decir respecto de la relación entre metafísica y poesía? Esta relación parece aun dibujarse de forma fantástica pero bajo la insignia nietzscheana sobre el papel que el arte tiene frente al nihilismo. De ahí que Beuchot urja a la cercanía que la metafísica debe tener con la vida –aunque solamente la vida humana aun– la de «un hombre trágico, sufriente pero polarizado a una trascendencia» (*El ser y la poesía* 122). Pero esta condición trágica –todavía romántica²⁸–, habrá de desvelarse como precaria al filo de la actualidad y es capaz de pensarse de forma problemática en el poema, cuestión que retomaremos más adelante cuando hablemos de *metapoética ontológica*.

Mientras, Beuchot enfatiza en la correspondencia simbólica entre metonimia, metáfora y analogía (la primera en relación con «la totalidad»; la segunda en tanto que expresión afirmativa de lo que comunica y la tercera que adecua en la expresión poética el mundo a sí y de un sí al mundo como exterioridad en lo *familiar* del ser humano) con aspectos recogidos de la tradición hermenéutica (Gadamer, Ricoeur), la neokantiana (Cassirer)²⁹ y apoyándose en ciertas ideas de Octavio Paz, parece quedar pendiente aun pensar adecuadamente el ser sin metafísica.

De acuerdo al filósofo mexicano, la metafísica debe recurrir a la poesía haciéndose familiar con cierto sentido de humanidad como existencia. solo así la metafísica diría algo al ser humano al que quiere dirigirse (y no sucumbir a su fracaso, como Heidegger lo muestra). «[N]os interesa» dice Beuchot «que la metafísica coincida con la poesía, ya que es más difícil hacer

²⁸ Véase el punto 1.2.5 de este trabajo, «Metapoesía de lo trágico hacia lo “poético-ontológico”».

²⁹ Desde quien reformula la expresión «animal simbólico» en «animal *ana-lógico*», ver págs. 67-70)

coincidir la poesía con la metafísica, para que la metafísica no sea algo desprovisto de sentido y de vida» (*El ser y la poesía* 145). Una coincidencia que no es identificación³⁰. Desde el principio, Beuchot distingue ambas, si bien una está al servicio de la otra. La poesía no es metafísica pero es «fundamento para que ella [la metafísica] pueda darse de manera formal y propia» (15). La poesía, haría notar a la metafísica que la amenaza del mundo en su hostilidad y extrañeza ontológicas, se hace «habitable» en ella. Pero si como afirma Beuchot, «[e]l mundo se torna habitable cuando se le quita o, por lo menos, se disminuye lo extraño en él, lo diferente, lo hostil, lo no-familiar [...] lo no hogareño, lo no habitable» (68), entonces la adecuación metafísica a lo humano cae en el objeto de la crítica heideggeriana a la metafísica en cuanto que esta enfoca el ente por encima de todo lo demás. ¿No es esta *familiaridad*, aun siendo la del afecto («por primitivo que esto parezca», pág. 68) en tanto que adecuación a sí, una forma de reiterar la violencia de la metafísica hacia lo otro porque el mundo es precisamente no familiar? Más adelante afirmará que la poesía ha de ser análoga a la realidad aunque aquella no sea *real*, lo cual habría de conducir a que la metafísica salga de su estancamiento. Aun así, si se piensa la condición ontológica de la vida como precariedad, la metafísica de Beuchot no parece resolver que esta le hable al ser humano, pensando que lo poético es la simbolización de la vida que «oculta» la otredad del mundo. En este acto de velar, también le oculta al ser humano su propia violencia contra el mundo y contra sí mismo.

Es significativo que desde el principio –y reiteradamente– el filósofo mexicano muestra su «separación» del pensamiento heideggeriano en el punto en el que Heidegger denuncia la

³⁰ («No es bueno que se confundan; han de reunirse pero sin fusionarse», pág. 121.

insuficiencia de la metafísica para pensar el ser. Esto hará que Beuchot retorne al aspecto *onto-teo-lógico* de la misma en función de la *conciliación* de la diferencia entre ser y ente³¹ en tanto que el primero es *dador* y fundamentador del segundo (y hallar una metafísica *simbolizada* en los poemas de los poetas que analiza). Debido a los problemas que pretende resolver sin éxito esta ontoteología metafísica, no puede ser un modelo para abordar esa extraña relación entre filosofía y poesía en las tropoéticas.

Con todo lo anterior se quiere señalar que la adopción de una perspectiva crítica y teórica sobre lo literario permite revisar elementos que el texto mismo parece no ofrecer si no es porque dicha perspectiva teórico-crítica lo acentúa. Si en esta entran –al parecer, necesariamente– elementos filosóficos, terminan siendo identificados más como una *praxis* teórica que como una filosofía de la literatura como tal a la hora de hacer crítica. Las miradas filosóficas a lo poético (y lo literario en general) sirven a los estudiosos de la literatura para ampliar sus acercamientos a los textos, pero no son necesariamente representativos de las mismas, a menos que exista una adherencia explícita y compromiso de *practicidad* respecto de ellas (con todo y las falencias que se desprenden de las interpretaciones entre lo literario y lo filosófico).

En ese sentido, no es inadecuado considerar el punto sobre el cual señala la lectura retórica propuesta por Paul de Man. La noción de *lectura retórica* permite considerar no solo el aspecto

³¹ Heidegger puntualiza este carácter onto-teo-lógico de la metafísica: «Si la metafísica piensa el ente en la perspectiva de su fundamento común a todo ente en cuanto tal, entonces ella es lógica en cuanto onto-lógica. Si la metafísica piensa el ente como tal en totalidad, es decir, en la perspectiva del ente más elevado fundamentante de todo, entonces ella es lógica como teo-lógica. Debido a que el pensar de la metafísica permanece en la diferencia impensada como tal, es la metafísica, a partir de la unidad unificadora de la conciliación, a la vez ontología y teología» («La constitución onto-teo-lógica de la metafísica», pág. 54).

ideológico de un texto crítico sino que abre la perspectiva hacia el modo en que la lectura misma del crítico pertenece a cierta circunstancia como parte del «horizonte ontológico» del texto que analiza y a una aproximación (al estilo de la semiótica de las pasiones) en tanto que dicha lectura crítica es una desviación que busca soportar las propias hipótesis –desde y a pesar del texto fuente analizado–. La lectura retórica demaniana es una metacrítica al momento de dar cuenta de los aspectos mencionados tanto en textos teórico-críticos como literarios (y aun filosóficos) a la hora de citarse. Esto aplica igualmente a los textos que llamaremos *tropoéticos* y que guardan un diálogo con la filosofía. La propuesta de una *tropoiesis* que pasa por ser, primeramente, una *metapoética*.

1.1.1. Invención poética, singularidad y formas de lo literario.

La historia de la relación entre filosofía e inventar poético está acompañada de las propias perspectivas filosóficas y teórico-críticas de la literatura. Por un lado, el uso de la forma poética que transmite mensajes filosóficos o del estilo puede remontarse a la diversa literatura antigua (piénsese en los Vedas, los Salmos). De forma específica, el poema de Parménides (con el que se inaugura la tradición eleática que piensa el ser). Por otro lado, la poesía determinada por su función y su lugar socio-político converge con el aspecto prescriptivo que puede llegar a tener la filosofía sobre el estatuto ontológico del poema, de la verdad y del saber³². La relación que

³² Josu Landa advierte que la tradición filosófica contiene una pugna que se remonta a Heráclito respecto del saber que la poesía pretende declarar y que Platón retomará en la *República*. Los poetas «no tienen conocimiento de lo que hablan y sus obras proceden de una fuerza divina que los posee. Ambas [objeciones] se complementan y remiten tanto a un no-saber relativo a aspectos éticos cuanto a un no-saber concerniente a asuntos pragmáticos» (*Platón y la poesía (tanteo)*, pág. 25).

lo poético llega a tener con las nociones de ser tiene el carácter de lo ontológico por antonomasia y de ahí que la reflexión al respecto gire alrededor del lenguaje. Una distinción entre poesía «alta» o «sublime» por *decir* el ser y otra «baja» por el aspecto no ontológico del poema, corre el peligro no solo de forzar lo poético a ser la última expresión adecuada a cierta idea de lo absoluto sino de afirmar que el ser es digno solo de lo poético. O que lo poético solo es adecuación ontológica. Sin duda, eso es el aspecto «esencialista» y chocante que la crítica inmanentista denuncia, como hemos visto. No es algo de resolverse en las dinámicas de representación atribuidas lenguaje (lo cual haría a la poesía una tautología onto-teo-lógica) sino en la ruptura con el sentido «sublime» de lo poético y el pensamiento de una actitud poética como un despunte de lo inédito como inaugural y no como representación o reiteración del pensamiento metafísico.

Como podrá notarse, no todo texto literario está dedicado a volverse pensamiento poético-filosófico. La ensayística sobre filosofía no la hace tal y la filosofía sobre la literatura no se hace literatura. Si bien, existen importantes excepciones que vale la pena no pasar de largo para poder decir cómo puede haber algo como una tropoética. Previamente a la respuesta, es necesario pasar por la distinción entre los géneros o los textos con los que comparte el apelativo de «poética» (dicho de otra forma: lo que *no* es una tropoética), así como los textos propios de la tradición filosófica que se redactaron a la manera de la literatura. Se trata de un problema formal de los textos en cuestión y no exclusivamente temático.

Desde la teoría literaria hoy, no existe una *forma* literaria sino formas. Se trata de algo más que el acomodo u ordenamiento de elementos. Caroline Levine destaca «all shapes and

configurations, all ordering principles, all pattern of repetition and difference» (*Forms* 3). Esta diversidad de elementos se configura de manera específica en cada obra y por medio de su lectura atenta. La cuestión de la forma es algo que atañe a cada obra y no al *corpus* del género con el cual se le puede identificar. Cada obra tiene su propia forma. En lo específico en relación con lo poético, Josu Landa considera que estos elementos formales hacen del texto no una ocurrencia metafísica o ideal, sino que le dan constancia de materialidad distinta de otros discursos como producto cultural. Precisamente, a esta distinción al interior de una obra le llama «factores de relevancia»³³. En la manera en que éstos son utilizados, se podrá verificar la originalidad formal de una obra, si se entiende por esta «algo que se distancie de manera significativa de las normas de la matriz cultural en la que es producido y recibido» (Attridge *La singularidad* 79-80). aun más, esta originalidad habría de dar constancia a aquello que Jacques Derrida enunciaba como «lo otro» de un texto y que en palabras de Derek Attridge representa «lo impensable hasta el momento, de aquello que está necesariamente excluido [...] una verdad, un valor, un sentimiento, una manera de actuar [...] que ha sido históricamente ocultada y cuya emergencia o re-emergencia es importante para un lugar y tiempo concretos» (86). Lo «otro» de una tropoética debe ser señalado como un «factor de relevancia» (Landa) en tanto que puede ser pensado como *tercer espacio*, tal como Alberto Moreiras sugiere en el acercamiento crítico a obras de este corte. Hay que notar que estos «factores de relevancia» irán variando de acuerdo a la perspectiva crítica que se adopte para el análisis de la noción de forma,

³³ Estos factores, en el texto poético, van de su «composición, sintaxis adecuada y única» a su «carácter unitario [...] retórica poética [...] signos de puntuación y otros connotadores textuales [...] silencios, claros, blancos [...] disposiciones gráficas extra-sintácticas [...] metro, rima, ritmo [entre otros]» (Landa *Más allá de la palabra* 136-137).

que puede ir del formalismo ruso hasta la neorretórica del grupo μ , pasando por otras tantas. En el caso de una metapoética ontológica, se especificará que dichos rasgos permiten ser destacados conforme al texto mismo, así como existe diferencia entre poema y poema, autor y autor, entre otros. La adopción de una perspectiva sobre los mismos para una tropoética es también metacrítica.

Levine ha señalado que una perspectiva crítica reciente de la literatura ha de considerar la relación de la forma con las condiciones socio históricas y políticas que rodean la producción literaria. Estos elementos han de darse encuentro en el análisis literario que revisa los elementos con los que el texto genera formas donde los contextos sociocultural y político, histórica e ideológicamente cercanos al autor aparecen: “[t]he traditionally troubling gap between the form of the literary text and its content and context dissolves [...] Forms are at work everywhere” (*Forms* 2). Las *formas* (en plural) tienen, como el texto, una *mundanidad* (Said); las formas de lo poético son parte de su «situación poética» (Landa) que permite pensar la emergencia de aquello que queda oculto en la «matriz cultural» en la que el texto ha entrado (Attridge). Aunque la forma de las tropoéticas es parte de su condición literaria, no la define como tal; sí las diferencia de la manera en que lo ontológico y lo poético son abordados por otros géneros literarios como el ensayo, la ficción o la poesía.

1.2. Hacia una *tropoíesis*

Hasta el momento, solo se ha hecho una revisión de la manera en que filosofía, literatura, crítica son fundamentales en la elaboración de una teoría literaria a partir de textos en los que no domina un solo discurso, sino el tropo como armazón de su decir hacia una nueva forma del

estado literario. Estos textos son *tropoéticos*. Contra la objeción de señalar que todo texto con intención literaria ya usa tropos o, que la configuración del lenguaje es ella misma retórica, ha de contestarse que la compleja convivencia entre discursos literarios y no literarios, en este tipo de textos, es la que se realiza a través de operaciones textuales: 1. invención metacrítica del uso de fuentes (artísticas, filosóficas, históricas, mitológicas, entre otras); 2. géneros literarios y otros discursos desligados del uso contextual en el que están inscritos por una tradición de la escritura literaria y argumentativa. Todo esto, formulando un nuevo estado de lo poético en la Modernidad: a través del tropo sobre el cual el texto está montado y, también por medio de la lectura retórica, como aspectos fundamentales de su realización literaria. No se trata de señalar simplemente el uso de figuras retóricas o estrategias discursivas; modos de uso y aspectos formales que la estilística y la crítica pueden hacer notar con maestría y mostrar *cómo funciona* el texto. El presente trabajo no pretende ser ni detenerse en una crítica sobre dichos textos, sino servirse de ella para teorizar sobre su alcance inventivo en la afirmación teórica de su condición *tropoética*.

En este aspecto, los tropos específicos con los que están configurados como cuerpo textual se realizan, *metapoéticamente*, en aquello mismo sobre lo cual los propios textos proponen (*poíesis*) como una primera condición ontológica de lo poético. Esta acción *metapoética* permite que en la lectura operen, tanto su reconocimiento como una desviación final, mediante yuxtaposición, en la que lo *meta* de la *poíesis* desproporciona la autoreferencia de los textos, para dejarse ver como algo adyacente; algo que le bifurca con lo irrepresentable.

Como se señaló al inicio, el objetivo de esta tesis consiste en demostrar que existen textos que pueden llamarse *tropoéticas*, por la singularidad en la que le son constituyentes lo filosófico, lo literario y lo crítico para la formulación de un *topos* poético de la Modernidad, en primer lugar. El *tropo* de la *poíesis* no es el recurso retórico de la estrategia comunicativa que persuade, sino *el desvío de sentido y condición textual* que pone en juego distintas estrategias teórico-críticas, no necesariamente coincidentes con los acercamientos de carácter metafísico y las categorías que hasta ahora permiten determinar el límite de los géneros literarios y una lectura determinada por ello.

A continuación, se delimitará el estado inicial de lo *tropoético* (*poíesis* como *tropo*) como una *metapoética* (*poíesis* como auto-referencialidad). esta permite localizar el lugar de lo poético frente a sí mismo, como una manera en que la reflexión de tipo filosófico entra en el escenario discursivo de la enunciación poética.

1.2.1. Metapoética y metapoesía

Hacia la *tropoiesis* cabe revisar el uso del término *metapoética*. Pero es importante señalar la relación y diferencia que puede guardar respecto de otros términos cercanos: *metapoesía*, usado por la crítica hispanoamericana para hablar de un carácter específico de lo cierta producción poética del siglo XX y la condición de la misma como crítica. Después, se revisarán los elementos constitutivos que le distinguen como objeto literario singular.

«Metapoesía» es un término acuñado por el poeta español Guillermo Carnero, que refiere al énfasis en que los estudios teóricos sobre el lenguaje son usados en la poesía de la generación del 45 en España. Con este término, se alude al «discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público. [...] la práctica de la metapoesía requiere capacidad de reflexión sobre el problema de la escritura, y esa capacidad la desarrolla el trato con las ciencias del lenguaje» (Carnero «La corte...» 50). Añadiendo, el crítico Ramón Pérez Parejo identifica la metapoesía como «la poesía que se tiene a sí misma como objeto o asunto [...] que deja de realizarse por la realidad objetiva o la intimidad y reflexiona sobre la propia creación poética» (*Metapoesía y ficción*, pág. 11). No solo es la auto-referencialidad su característica más significativa, sino que parte de una actitud de sospecha respecto del lenguaje, su referencialidad y la producción poética del autor³⁴. Para Pérez Parejo implica «una cuestión de génesis, ontológica, epistemológica y existencial» (*Metapoesía y ficción*, pág. 13) que, a finales del siglo XX y principios del XXI, se distingue por ser «una problemática que recubre la totalidad de los planteamientos del texto aflorando como su principal principio constructivo» (13). Las razones histórico-discursivas que conducen a una discusión semejante tienen rasgos particulares, según las generaciones y las posturas teóricas adoptadas por ellos. El acompañamiento de la crítica y la teoría literaria, así como de la filosofía continental en lo que ha sido llamado *posmodernidad* (sobre todo del papel del posestructuralismo) ha derivado en una manera de reflexionar la relación entre arte, literatura,

³⁴ Ramón Pérez Parejo identifica estos tres elementos como críticas (del lenguaje, de la ficción y de la autoría) como propias de la metapoesía de autores españoles de la Generación de los 50 en adelante, llamada así, pero que abarca desde los años entre las décadas de 1960 y 1980.

ciencia y la configuración de la realidad o el entorno antropológico del ser humano desde el lenguaje. Los mismos poetas de la generación aludida han hecho suyas estas reflexiones en la forma de su poesía.

Entre de los elementos formales de un metapoema –y siguiendo estudios semióticos previos hechos por mujeres sobre el asunto³⁵– Pérez Parejo distingue:

a) Un retrotraerse a la dimensión inmanente del lenguaje (auto-referencialidad netamente *formal*) como ruptura con la noción del texto como representación de la realidad objetiva, lo cual supuestamente habla de una preocupación por el estado ontológico de la realidad y su enunciación.

b) Una reflexión explícita del lenguaje que convive y parece coincidir por momentos con las corrientes filosóficas y literarias de la época que consideran la realidad como construcción socio-cultural del lenguaje.

c) Se destacan los elementos significantes que pretenden hacer intervenir al lector en el distanciamiento crítico respecto de la noción común de representación y de la autoría, usando como recurso retórico la ironía. A todo lo anterior, Pérez Parejo ha dado en llamar «discurso metapoético en torno a la crítica del lenguaje, de la ficcionalidad y de la autoría [que] va tejiendo una serie de subtemas y variantes» (26).

Al momento de realizar su análisis, Pérez Parejo echa mano de las observaciones semióticas de otras investigadoras que han llegado a las conclusiones sobre las que él se sostiene y avanza,

³⁵ Cita como los trabajos que abordan «por primera vez» el aspecto formal de los metapoemas, los estudios de Marta Ferrari, Laura Scarano y Marcela Romano en Argentina a finales de la década de 1990.

afirmando que las funciones propias del análisis (como el hecho de hacer *crítica*) se encuentran implícitas en los poemas. Afirmar que el poema «hace crítica» a la manera o de la mano de la teoría y la lingüística, es reconocer usa una función acusada de no ser propia del lenguaje poético (desde su lugar de enunciación). Curiosamente, este es un caso de antecedentes que se remontan, como ha sido señalado por Giorgio Agamben, a fuentes antiguas y medievales. No es extraña a la tradición poética esta negatividad: la de buscar el objeto de su enunciación sin hallarlo por completo.³⁶

Frente a lo anterior, podemos añadir lo siguiente: muy posiblemente se estén aplicando, para los poemas de estas generaciones, lo que se entiende como *crítica al lenguaje y cuestionamiento de la realidad* propias del espectro teórico en el que se inscriben los estudios sobre lo que se ha llamado en España y Argentina *metapoesía*. La noción de *falta* o *carencia* en el lenguaje para «fundar objetos en un sentido ontológico» (23) es un prejuicio teórico que no se hace implícito excepto por el sobreentendido teórico propio de quien analiza. Esta frase es en sí misma una contradicción respecto del lenguaje, si se considera que la referencialidad no es propiamente un fundamento ontológico, sino que, en el presupuesto propio de la referencialidad (la «falacia referencial», tal como Umberto Eco la designa), se considera que el objeto existe «fuera» del lenguaje y este no es más que una alusión al aspecto de la exterioridad (de quien enuncia).

Pero el «fundamento ontológico» de la realidad, desde Kant, está entendido tanto bajo las condiciones de posibilidad del fenómeno en la percepción en el espacio y en el tiempo, condiciones *a priori* de dicha posibilidad, más que en el lenguaje mismo. En estos términos, los

³⁶ Véase *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Traducción de Tomás Segovia, Pre-Textos, 1995.

metapoemas enfatizarían el distanciamiento con aquello que se aborda –el lenguaje como tal–, quien lo enuncia y, el fenómeno (no la referencia). Los metapoemas dan cuenta de la enunciación como límite respecto del fenómeno; que no logra hacerlo suyo sino que todo lo que hay es el momento de enunciación. este es ya un estatuto ontológico del lenguaje y del poema como lenguaje. El prejuicio activo en la interpretación de Pérez Parejo está en discociar la no referencialidad del lenguaje (sea como sea que se use: poéticamente o no) de la noción «estatuto ontológico». Como hemos visto, el poema tiene valor existente (ontológico) no solo por sus elementos intrínsecos sino por que la intención poética que conlleva, se cumple cuando el poema es recibido (leído, interpretado, etc.); lo que Edward Said llamaba *mundanidad*.

En la noción «metapoema» se enfatizaría la frustración o la imposibilidad de encuentro entre lenguaje y objeto de forma esencial. Esto es apuntar hacia el lenguaje y no hacia el fenómeno. El fundamento esencialista de la realidad en sentido trascendente –en tanto que el lenguaje es originario con los objetos del mundo– es el prejuicio que Kant cuestionaría: la identificación entre pensamiento y lenguaje como garante directo del aspecto objetual de la realidad (como que espacio y tiempo existen «fuera» del sujeto). En este sentido, si existiera crítica en el metapoema no sería de la realidad, sino del lenguaje mismo y no desde el presupuesto de la referencialidad, sino desde la concreta distancia ontológica entre lenguaje como enunciación y los fenómenos como no nombrados. Por lo tanto, no se trata tampoco de una *significación*. Este presupuesto crítico sobre el lenguaje se sobreentiende por Pérez Parejo como búsqueda inútil, pero permanente. En este sentido no existiría diferencia respecto de otras estrategias semánticas de poetas románticos como Gustavo Adolfo Bécquer, con las que el deseo de

presencia se convierte en un ideal inalcanzable, aunque implícito. En Bécquer es un tema que se trabaja implícitamente. En los metapoetas, una ausencia enunciada explícitamente.

Pero más que crítica, se trata de un *pathos*. Si se quiere, un «patetismo lingüístico» que da cuenta de la falta que implica el propio deseo de hacer presente lo que se encuentra explícita y existencialmente no identificado como lenguaje. Una nostalgia no de un tiempo, sino de una propiedad del lenguaje con la que la existencia y su enunciación no estaban mediadas por la percepción. Aquí habría «exceso» de conciencia sobre los fenómenos y su mediación perceptual.

Lo más rescatable de la noción «metapoema», críticamente hablando, sería el elemento de la auto-referencialidad y de *pathos* nostálgico, solo en tanto que énfasis en la conciencia de no identificación óptica entre lenguaje y fenómeno no lingüístico.

Todo lo anterior permite pensar el *topos* teórico-crítico, en el que una *metapoética* se desarrolla, como parte de un *corpus* literario en el que no solo lo filosófico y lo poético conviven: se formula un tipo de texto singular que considera lo poético como acontecimiento, potencia. El uso de un lenguaje que no es solamente poético, sino también filosófico; con perspectivas que no se consideran normativas ni propositivas en términos teóricos, sino que es él mismo una reflexión poético-ontológica sobre lo poético mismo. Su énfasis está en el carácter del poema y de lo poético en tanto que éstos son objetos de la experiencia sentida (*pathos*) de algo que solo puede hallarse en su nombramiento.

La *metapoética* tiene cercanía con la *metapoesía* en tanto que esta se vuelve crítica en relación consigo misma. Participa también, aunque no del mismo modo, en el *pathos* del lenguaje que

pretende «salvar» o al menos, situarse en la irremediable pérdida de la unión entre palabra y objeto, palabra y vida. Esta «fractura» al origen de la cultura occidental, es uno de los elementos que llevan a la *tropoética* a situarse en ese lugar liminar y no solo *padecerlo*, sino señalarlo; colocarse en tal fractura, como lo veremos con el concepto de *sobrenaturalidad* y *resurrección* en José Lezama Lima (capítulo III) y en la discusión sobre esto mismo a la luz de Giorgio Agamben (capítulo IV).

La distancia guardada entre *metapoética* y *metapoesía* es que, en cuanto a la segunda, el ejercicio auto-crítico se hace a partir, exclusivamente, de la poesía. En cuanto a la primera, en el aspecto auto-referencial de su «saberse» reflexión filosófico-poética que no solo usa la poesía, sino que también hay yuxtaposición de otros discursos.

1.2.2. Metatextualidades

Otro término teórico importante que colinda con *metapoética*, desde la teoría literaria, es «metatextualidad». Como antecedente teórico es un término que señala características particulares de un texto cuyo discurso remite de forma implícita o explícita a sí mismo. Proviene de la definición que Roman Jakobson da sobre la función metalingüística del lenguaje, cuyos ejemplos son la pregunta por el lenguaje mismo³⁷. Este elemento auto-referencial –más que el tecnicismo lingüístico de «código»– es lo que interesa aquí. A partir de esta, el prefijo

³⁷ Jakobson dice brevemente: «Siempre que el hablante y/o el oyente necesitan comprobar si emplean el mismo código, el habla fija la atención en el CÓDIGO: representa una función METALINGÜÍSTICA (por ejemplo, la de glosar)» (*Lingüística y poética*, 37).

meta se ha usado más o menos para advertir el uso de una intertextualidad³⁸. Julia Kristeva lo describe particularmente dentro de la composición textual de la literatura como sigue: «[l]e texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes» (Kristeva, *Semeiotiké*, 107). Fue Gerard Genette quien acuñara *metatextualidad* como «la relación –generalmente denominada “comentario”– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo» (*Palimpsestos*, 13, subrayado mío). La unión «de un texto a otro texto» no implica una reflexión de uno sobre sí mismo, sino una relación de uno respecto del otro. Ésto se reserva a «metatextualidad», como dice Genette: «La metatextualidad es por excelencia la relación crítica» (13).

Que un texto sea la enunciación poética de una reflexión sobre sí misma puede o no implicar la convocación de un texto otro, al menos que singularmente se trate de él mismo. La metatextualidad no vuelve metapoético un texto pero un texto metapoético puede ser metatextual o funcionar según las categorías transtextuales³⁹ que Genette subraya. La especificidad de los dos conceptos anteriores puede ayudarnos a entender *metapoética* en tres niveles: En un primer nivel: en el que se trata de un texto que se «inserta» mediante la operación

³⁸ Como se sabe, *intertextualidad* es un término acuñado por Julia Kristeva, quien en 1969 lo da a conocer problematizando algunos conceptos que Mijáil Bajtín encuentra en un prototipo de novela en los diálogos socráticos. El término fue pasando por diversos tratamientos con otros críticos como Roland Barthes, Gerard Genette, Michael Riffaterre; retomado por Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss en la teoría de la recepción. Para expresarlo de una forma breve, se entiende intertextualidad por el uso de un texto dentro de otro en diversos niveles que, si bien comienzan siendo dialógicos respecto de otros textos y discursos, terminará siendo una transposición de sistemas de signos. Ver «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela» de la semióloga francesa.

³⁹ Es significativo el comentario que Genette hace a este término: «en cuanto a la palabra *trascendencia*, que me ha sido atribuida a conversión mística, su sentido aquí es puramente técnico: según creo, lo contrario de la inmanencia» (*Palimpsestos* 13). Parece que alguna disquisición sobre las incidencias semánticas del término le son indiferentes. Su comentario –en nota al pie– es completamente superficial. En lugar de «inmanencia» debió señalar «metafísica», lo cual podría inferirse como un desprecio de la especificidad o rigurosidad filosófica separada de sus propias investigaciones (inclusive, como si filosofía y teoría literaria –al menos la suya– no tuvieran nada que ver).

del «ensamblaje» de textos (Kristeva); en un segundo nivel: que «comenta», en una relación crítica con esos otros textos (Genette); en un tercer nivel: consigo mismo. Esto lleva a pensar una metapoética bajo los rasgos de sus caracteres crítico y reflexivo como enunciación *poética* de un pensamiento sobre sí, sobre lo poético y la poesía en concomitancia con el pensamiento filosófico y otras fuentes. Dicha concomitancia no es simplemente de carácter temático, sino que se identifica con el quehacer del pensamiento que da lugar a una pregunta profunda por el ser o que, mediante sus recursos (textuales, retóricos, etc.) es capaz de enunciarlo *poéticamente*⁴⁰.

Vale mencionar que el prefijo *meta* ha sido utilizado aun fuera del ambiente de la crítica y la teoría literarias pero al interior de otras teorías. Por ejemplo, en el ámbito de la reflexión sobre la filosofía latinoamericana⁴¹, Guillermo Hurtado considera que esta debe pensarse desde una aproximación *metafilosófica*. Hurtado precisa que se trata de una doble aproximación: una metafísica teórica y una metafísica práctica⁴². En cuanto al uso del prefijo *meta* puede notarse que se trata de la auto-referencialidad como operación propia inter y metatextual: «La

⁴⁰ En el sentido que le da Jakobson a la función poética de la lengua y, desde una perspectiva estética, del lenguaje poético, debido a que «la ambigüedad es el carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía [...] no solo en mensaje en sí, sino incluso el destinatador y el destinatario se vuelven ambiguos» (*Ensayos de lingüística general*, 832).

⁴¹ Existen otros casos en el ámbito editorial mexicano, por ejemplo: la revista *Metapolítica*. Los editores consideran que «La Metapolítica se sitúa por fuera y por encima de la politiquería, la cual se tornó teatral y ya no constituye el lugar de la política» («¿Quiénes somos?»). Las nociones «por fuera» y «por encima de» son variantes del significado que cobra el prefijo *meta* y remiten, de alguna manera, a aquello que puede entenderse como «el lugar de la política» como una zona simbólica del carácter fundamental de la política aludida. Alain Badiou, por otro lado, llama metapolítica a «los efectos que una filosofía puede extraer, en sí misma y para sí misma, del hecho de que las políticas reales sean pensamientos» (*Compendio de metapolítica* 9).

⁴² En deuda con la distinción contemporánea entre ética y ética práctica, de acuerdo al filósofo mexicano. Ver *El búho y la serpiente. Ensayos sobre la filosofía en México en el siglo XX*, UNAM, 2007, págs. 17-20.

metafilosofía es la reflexión filosófica –creo que no es precisa llamarla “disciplina” – acerca de la naturaleza, forma y alcances de la filosofía» (*El búho y la serpiente* 18). A continuación refiere ejemplos de este tipo de reflexión: «Ejemplos de ella son la caracterización de la metafísica que hace Aristóteles, la crítica wittgensteniana de la filosofía tradicional y *la filosofía de la filosofía* de José Gaos» (18, subrayado mío). Estas ideas están relacionadas con la manera en que se considera aquí el término *metapoética* como una poética sobre otra (así como el carácter de lo metafilosófico es una operación crítica sobre lo filosófico): intertextualidad y transtextualidad funcionando contiguamente. La acotación de Hurtado es importante en cuanto a precisar su duda respecto de entender la metafilosofía como «disciplina».

Lo mismo podemos señalar de la *metapoética*: se trata de ese carácter que alcanza una reflexión en considerar lo que una poética es, ya sea refiriéndose a sí misma o a otras poéticas como elaboración discursiva sobre lo poético. La reflexión sobre la «naturaleza, forma y alcances de la filosofía» (Hurtado, *El búho y la serpiente*, 18) coinciden con lo que aquí se quiere decir con *metapoética*.

Es importante señalar, por evidente que parezca, que el ejercicio metapoético no lleva ese nombre en los textos de quienes lo llevan a cabo –del mismo modo en los casos que Hurtado pone de ejemplo–. Pero al menos pueden ser conscientes de ese ejercicio de reflexión. En *Origen y destino*, el poeta argentino Hugo Mujica deja entrever el aspecto metapoético que terminará definiendo sus textos en prosa: «Nuestro pensador [aquí alude a Martin Heidegger] nos propone una actitud que nosotros llamamos *pedagogía de la pasividad*, pasividad que culminará en *poética de la receptividad*; pasividad receptiva en la que se busca lo que viene hacia nosotros, donde abrirse receptivamente se torna un obrar activo. Un responder creador» (117). Esta

enunciación pronominal de «nosotros» en el discurso de Mujica, claramente es una autoreferencia en tanto que, a partir del pensamiento heideggeriano –al que plantea entender como *pedagogía de la pasividad*– propone una perspectiva de *poíesis* que ya enuncia como «poética de la receptividad» que da lugar a lo inventivo literario, a saber, el mismo texto que Mujica escribe y la poesía que de ello vendría.

Lo metapoético contiene los elementos enunciativos y discursivos de los casos que hemos mencionado hasta el momento: la auto-referencialidad de un discurso como poética (función metalingüística del lenguaje según Roman Jakobson) entendiéndose a partir de una *lectura* (intertextualidad; Julia Kristeva) sobre ciertos discursos filosóficos, históricos, mitológicos, místicos, etc. (metatextualidad; Gerard Genette), dando lugar a un concepto bajo el cual se denomina dicha lectura («pedagogía de la pasividad»).

El poeta cubano José Lezama Lima desarrolla un «sistema poético» que pretende ser la superación de las proposiciones halladas en la *Poética* de Aristóteles, al menos, como modelo de *mimesis* en el que el lenguaje figurativo tiene un sentido representacional de las acciones. Lezama realiza una lectura de los paradigmas aristotélicos en la que la opacidad de su lenguaje es el aspecto formal de su metapoética. En medio de una conformación tropológica, las reflexiones lezamianas persiguen el momento de una experiencia tan singular en la lectura como si de la escritura poética misma se tratara. Para ello, la enunciación propia de su «sistema» prevalece como desviación: la experiencia poética radical se generaría al momento mismo de

su lectura como la clausura de la representación⁴³ y el advenimiento de algo ontológicamente vital.

En sus reflexiones, los conceptos filosóficos están implícitos si bien los términos son los mismos que la filosofía de donde las toma: «La potencia al aplicarse sobre un punto o al actuar en la extensión, lo hace siempre acompañada de la *imago*, unidad más profunda conocida entre lo estelar y lo telúrico» (*Confluencias* pág. 18). Como más adelante veremos a la hora de tratar específicamente el caso de Lezama Lima, el término «potencia» se corresponde con el del filósofo moderno Baruj Spinoza. El uso del término está completamente dentro de la lógica tropoética del poeta cubano en tanto que la *imago* (un concepto con reminiscencias esotéricas) brinda a la potencia carácter poético. *Imago* se convierte en un concepto metapoético cuando el término *potencia* forma parte (intertextualidad) de la conceptualización y comentario de la *imago* misma (transtextualidad y auto-referencialidad) en su propia novela *Paradiso* (otra auto-referencialidad e intertextualidad) introduciendo otro término clave (*sobrenaturaleza*): «Lo desértico y su nueva aparición simbólica en el *Paradiso*, para propiciar el último encuentro de José Cemí con Oppiano Licario, para llegar a la nueva causalidad, a la ciudad tibetana, tiene que atravesar todas las ocurrencias y recurrencias de la noche [...] *Paradiso*, mundo fuera del tiempo se iguala con la sobrenaturaleza, ya que tiempo es también naturaleza perdida y la imagen es reconstruida como sobrenaturaleza» (20).

⁴³ Juan Pablo Lupi apunta al respecto, «one consequence of this attempt to go beyond Aristotle and to produce that radical aesthetic and linguistic experience that is so characteristic of Lezama's texts is precisely the eventual collapse of the *sistema* as a coherent interpretive device and the disclosure of the *sistema's* own limits» (*Reading anew*, 36).

Este análisis tan solo es sobre un párrafo dentro de una poética que se entiende a sí misma como tal, desde el comentario de ciertas fuentes, para dar lugar a ideas específicas. Las características enunciativas y discursivas (metalingüística, intertextualidad y metatextualidad) se extienden a toda la reflexión de los textos en prosa de Hugo Mujica y de José Lezama Lima, respectivamente, sobre lo poético.

En su prólogo al volumen que reúne sus textos tropoéticos hasta 2014, Mujica señala que «Ella, toda ella [la poesía], es el corazón de mi obra; el resto, ensayos o narrativa, la acompañan, son mi hacer mientras la espero. Toda mi prosa, creo, es la glosa de las intuiciones a las que la poesía me llevó, los relámpagos que me mostró. Son rumor del trueno que nos llega después» (*Del crear y lo creado* 8). Este *después* es la distancia temporal de una reflexión sobre la escritura poética.

1.2.3. *Metapoética, un problema*

Hemos dicho que nuestro acercamiento no se encuentra bajo la mirada metafísica por cuestiones de que considera lo preconcebido como verdad, pero el término *metapoética* genera dos problemas importantes de carácter semántico. Uno, a la hora de utilizarlo como concepto teórico-literario para el análisis de textos que bien podrían entenderse como *poéticas*. Otro, con respecto a su prefijo (*meta*) y la alusión a «metafísica». Es de suponer que *metapoética* pretenda ser un término de características teóricas determinadas cuya función es ser hallada en otro tipo de concepto teórico y crítico llamado «texto» (este, definido por la semiótica y la crítica literaria estructuralista, especialmente). Una *tropoética* ha de entenderse desde la teoría en que opera un

tipo de texto literario. El carácter de lo teórico en literatura en algún momento implicó dejar «de basarse en consideraciones no lingüísticas, esto es, históricas y estéticas o [...] cuando el objeto de debate ya no es el significado o el valor sino las modalidades de producción y de recepción del significado y del valor previas al establecimiento de estas» (de Man, «La resistencia...» 17). No solo las tendencias socio-descriptivas de la recepción de un texto y los elementos prefigurativos del mismo son suficientes para la formulación de aquello que hace que la literatura sea tal, porque procuran una forma teórica que comienza con el texto pero termina en los horizontes de la significación y en la asunción de una tradición (literaria, histórica, religiosa, etc.) a la que estaría replicando y discutiendo.

Precisamente, la decodificación de un un texto parecería agotarse en el ejercicio mismo del análisis de su estructura, su análisis gramatical, su análisis sociológico, entre otros, que no deben tomarse por agotados pero que no pueden considerarse particularmente como la forma final de abordar el carácter de un texto literario y, de forma especial, *tropoético*. La singularidad *metapoética* es propia de la crítica⁴⁴. Dicho esto, la aproximación teórica a una *metapoética* es ella misma un acto teórico que se reconoce en un texto *tropoético*.

Considerar que una *metapoética* es el desarrollo de una teoría literaria significa leerla bajo la consideración de su condición textual y enunciativa como supra-revisión de su propio desarrollo reflexivo, textual y enunciativo. La designación *meta-poética* implica este «supra» de un discurso poético sobre sí mismo que, sin ser redundante, es auto-referencial (se designa a sí mismo como discurso poético-crítico) en el acto de su decir enunciativo en tanto que *poética*, es

⁴⁴ En su libro *Palimpsestos*, Gerard Genette considera que la singularidad de un texto es asunto de la crítica, no de la teoría literaria. Ver bibliografía.

decir, *proposición sobre el discurso poético*. Por lo que tenemos una operación reflexiva de tercer grado: en un primer grado, el discurso poético; en un segundo grado, la poética como tal y, en uno tercero, el acto crítico de comprenderse poética. La autoconsideración de sí como discurso teórico es ya lo *meta-poético* pues el *meta* sería la forma de enunciarse poética, una operación de tercer grado que puede identificarse tanto de forma estructural como lingüística y desde una lectura particular de sí y de lo poético. Visto así, se presenta el problema de la progresión de los discursos. Evidentemente, uno parecería preceder al otro. Sin embargo, cuando se dice «operación de tercer grado», se dice de una sola operación textual que puede reconocerse, sin excepción, en una lectura que es capaz de dar cuenta de que existe la forma teórico-poética de un texto que se refiere a sí mismo usando un lenguaje poético o formas de lo poético. Es una poética (forma de un discurso crítico) desde una visión *meta-poética*.⁴⁵

En relación con el segundo problema que atañe al término (el problema filosófico), si la categoría que introduce Jakobson sobre el carácter auto-referencial del lenguaje sirve a las nociones de *intertextualidad* y *metatextualidad*, ¿esto no hace que lo *metapoético* descansa bajo el signo de la metafísica? El aspecto mismo de la reflexión dirigida hacia sí misma, desde la noción de sujeto, parece coincidir con la del trascendentalismo: «Trascendental thinking has the peculiar characteristic of relating itself to the thematic of thought itself, a tendency which has been systematized within epistemological philosophy. Within the Western tradition this type of cognition has been designated 'reflection'. The human is that animal caught in the play of its

⁴⁵ Auto-consideración como poética y poema; auto-referencialidad y conformación *formal* de un decir enunciativo que puede dar lugar a su «poeticidad», es decir que *es* al momento en que se enuncia en su tercer grado.

reflection» (Land, «Narcissism» pos. 1176). Siguiendo esta idea, la *metapoética* sería un ejercicio trascendentalista que pone en relieve su propia actividad «reflexiva» como texto porque el lenguaje *refleja* al sujeto de la enunciación. Si en el vínculo entre el acto de autoreflexión y el de auto-referencialidad hace pensar que es el discurso el que se vuelve hacia sí, no hay que olvidar que también se trata de un acto de lectura, en el que se da cuenta de tal auto-referencialidad. Al menos, en esta posición metacrítica, el *dar cuenta de* podrá delimitar cualquier trascendentalismo.

La «operación de tercer grado» del texto reposa más en las cualidades enunciativas (y formales) del mismo que en un acto humano de contemplación narcisista en la reflexión, independiente del texto. No tiene una necesaria afinidad con la metafísica porque este despliegue solo puede apreciarse desde la lectura y su advertencia le pasaría desapercibida a una aproximación que dé por hecha la relación dicotómica sujeto/objeto y considere que el texto *le* refleja al momento de la lectura. Dicha aproximación no es la que se sostiene en este trabajo. Desde un acompañamiento propiamente teórico, se trataría de una lectura que atiende los elementos literarios que el texto *tropoético* desarrolla, sin el auxilio de ideas preconcebidas que determinen el camino de la interpretación. Se trata de una *lectura retórica*. El aspecto de la teoría torna a ser el aspecto de la lectura, sobre el cual discutiré al final de este capítulo.

1.2.4. Metapoética y ontología

Como hemos hecho notar al principio de este capítulo la filosofía ha tratado, desde sus inicios, el tema de lo poético en diversos sentidos (ontológico, estético, político). Por parte de la teoría

literaria, esta relación se inscribe en términos de la descripción de aquellos elementos que pueden dar cuenta de la conformación de una obra textual como «literaria». El término *literaturnost* acuñado por Roman Jakobson, usado posteriormente hasta el postestructuralismo, apunta a los rasgos determinantes de un discurso poético que se diferencia de otros (el publicitario, el filosófico, el periodístico)⁴⁶. El estudio de estos rasgos (conocido como Poética) pretende demostrar qué es poesía y qué no lo es. Los estudios poéticos desde entonces se enfocan en el lenguaje «artístico» y sus lineamientos metodológicos; en su revisión de elementos materiales («formales», estructurales, cuantitativos) no dejan de ser una aproximación epistemológica de lo estético⁴⁷. *Literaturnost*, como tecnicismo, es un concepto que tiene pretensiones atomistas bajo el análisis científico de una suma de datos que identifican los elementos mínimos del lenguaje poético. En otras palabras, la pretensión de hallar el *quid* de lo literario desde el lenguaje como instrumento de comunicación (recuérdese que Jakobson identifica una función *poética* del lenguaje como símil y ambigüedad), delimita el valor de lo literario a su función comunicativa, casi exclusivamente. Sin embargo, lo poético como lenguaje tiene una dimensión que supera la comunicación de significados y la representación simbólica del mundo, así como su análisis científico. La consideración de lo poético como un discurso de

⁴⁶ Estas distinciones tienen su paradigma en los estudios poéticos, comenzando con el lenguaje poético. Dice Eichenbaum: «La confrontación de la lengua poética con la lengua cotidiana ilustra este procedimiento metodológico» (Jakobson, Tinianov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 26). Esta premisa se extendió hacia lo artístico en general, por medio de lo cual podría diferenciarse «el objeto del sujeto y el arte del no arte [porque] implica el desplazamiento del centro de interpes desde la obra de arte a su lenguaje [...] y el abandono del juicio estético» (García Gabaldón, «La forma del lenguaje», 30).

⁴⁷ Es conocido el perfil cientificista del grupo formalista en tanto que «los formalistas aspiraban a fundar una crítica científica, “objetiva” [...] consideraban que el estudio de la literatura debía de ser intrínseco [...] y que debía centrarse en las obras y no en los autores, la historia social o la interpretación ideológica» (García Gabaldón, «La forma del lenguaje», 27).

igual importancia o inclusive, mayor que la filosofía, es propia del siglo XX⁴⁸. Por un ejemplo significativo están las reflexiones que el filósofo alemán Martin Heidegger realizó sobre la poesía de Hölderlin.

Particularmente, Heidegger pensaba que filosofía y poesía son discursos ontológicos capaces de discurrir sobre aquello que es «inaccesible a toda ciencia» (32) como mera «sagacidad lógica» (33):

La filosofía y su pensar solo comparten el mismo orden con la poesía; aunque poetizar y pensar tampoco sean lo mismo. Hablar de la nada seguirá siendo repulsivo y un sin-sentido para la ciencia. En cambio, además del filósofo, puede hacerlo el poeta, y ciertamente no porque en la poesía se trabaje con menos rigor –como cree el entendimiento común–, sino porque en la poesía (solo me refiero a la auténtica y grandiosa) impera una esencial superioridad del espíritu frente a toda mera ciencia. *Desde esta superioridad, el poeta habla siempre como si expresara e invocara al ente por primera vez.*

(Heidegger, *Introducción a la metafísica* 33, subrayado mío)

El tipo de poesía con esta capacidad coincide con el programa filosófico del mismo Heidegger en relación con la pregunta por el ser. Heidegger la identifica con «el destino espiritual de Occidente» (42) en tanto que la «desenfrenada técnica» y «la excesiva organización

⁴⁸ La reinterpretación y los análisis filológicos que filósofos continentales han hecho del uso que Platón diera a los términos *mimesis*, *poiesis*, *techné*, realizados por parte de la hermenéutica francesa: Paul Ricoeur; de la filosofía italiana: Giorgio Colli, Massimo Cacciari, Giorgio Agamben, pretenden revivir el lugar del arte en la cultura occidental del siglo XX hasta el presente.

del hombre normal» (42) representan una decadencia espiritual como «el oscurecimiento del mundo, la huida de los dioses, la destrucción de la Tierra, la masificación del hombre, el odio que desconfía de cualquier acto creador libre» (43). La conferencia de donde se extraen estas palabras es de 1935 (curso que más tarde se editará como *Introducción a la metafísica*). No puede evitarse pensar en que son contemporáneas de nuestro tiempo en tanto que el papel de la técnica juega un papel considerable en la forma de significar lo cotidiano. Las características de una época posible (dominada por la tecnología) y que Heidegger no duda como próxima a su tiempo, serían parecidas a la nuestra: «Cuando se haya conquistado hasta el último rincón del planeta, cuando cualquier acontecimiento en cualquier lugar se haya vuelto accesible con la rapidez que se desee, cuando se pueda “asistir” simultáneamente a un atentado contra un rey de Francia y a un concierto sinfónico en Tokio, cuando el tiempo ya solo equivalga a velocidad, instantaneidad y simultaneidad [...]» (42-43). Con suma brevedad, esta enumeración delinea la faz de los tiempos modernos⁴⁹ y se vuelve, en el filósofo alemán, una crítica a la metafísica⁵⁰ que medita sobre lo «más allá» de lo ente que, en términos del filósofo alemán, es la nada⁵¹. Esta crítica le lleva a realizar la pregunta «¿En qué reside y en qué consiste el ser?» (*Introducción a la metafísica* 40) y a realizar un análisis a partir del lenguaje en el que se determina al ser

⁴⁹ Y que se delinea de una forma particular desde la teoría y la filosofía. Ejemplos conocidos son la designaciones «posmodernidad» de F. Lyotard; «liquidez» de Zigmunt Bauman; «simulación» de Jean Baudrillard, que si bien no son iguales, responden a ciertos aspectos que Heidegger piensa a partir de la técnica. Véase *¿Qué es la Modernidad?* de Bolívar Echeverría.

⁵⁰ *Meta* (gr. μετά), como prefijo, consigna lo que es «más allá», en tanto que «el preguntar filosófico por el ente como tal es μετά τὰ φυσικά, pregunta por algo más allá del ente» (Heidegger, *Introducción a la metafísica*, pág. 25)

⁵¹ Heidegger retoma la reflexión nietzscheana sobre el ser designada por el filósofo prusiano «un vapor irreal» (*Introducción a la metafísica* 41). Dice Heidegger: «El ser por el que aquí preguntamos, casi es como la nada, cuando lo que queríamos era defendernos en todo momento y precavernos contra la exigencia de tener que decir que todo lo que es, *no es*. Mas el ser sigue siendo inlocalizable, casi como la nada, o, en último término, *exactamente* como ella» (41).

comprendido en cuatro conceptos a los que precede como fundamento, lo lleva a concluir que el ser «en el sentido de existencia material (presencia) llega a ser la perspectiva de la determinación del tiempo» (185)⁵².

La importancia de tratar este asunto radica en que una metapoética también reflexiona sobre el ser *en* la poesía. Tanto José Lezama Lima como Hugo Mujica tratan el tema del ser en relación con lo poético en su obra *tropoética*, por lo que es importante revisar el estado de la relación. Estos poetas consideran la filosofía como importante para su propio proyecto poético. Tanto su poesía como su obra *tropoética* y lo que parezca quedar fuera de ella (como anotaciones, apuntes, diarios, cartas, entrevistas), está impregnada de una reflexión sobre lo filosófico de la poesía –sin hablar, por supuesto, de todos los otros temas que llegan a intrigarlos y que participan de su obra y reflexiones, tales como el mito, las tradiciones místicas, la ciencia, entre otros–. Debido a la atención que en la presente investigación se le brinda a la obra *tropoética*, los poemas fuera de ella apenas serán aludidos, aunque todo aquél material que ayude a percibir mejor esta relación entre sus perspectivas y la filosofía será traída a colación también.

En los diarios de José Lezama Lima, publicados póstumamente en 1994, existen numerosas anotaciones y comentarios sobre temas filosóficos; de manera especial, los dedicados a la relación con su propio proyecto poético. En una «escisión temática Platón-Aristóteles», Lezama hace una lista cotejando conceptos de ambos filósofos; está precedida por la acotación entre paréntesis «(Insistir en estos temas por sus derivaciones para estudiar *cuestiones poéticas*)»

⁵² Estas «separaciones» son del ser contrapuesto al devenir, la apariencia, el pensar, el deber ser, quedando el ser como «[p]ermanencia, identidad externa, existencia material y disponible, ser pre-yacente, todos expresan en el fondo lo mismo: *presencia constante, òv*» (*Introducción...*, pág. 182).

(*Diarios* 41, subrayado en el original). El primer diario (1939-1949) comienza con una nota sobre Descartes del 18 de octubre de 1939. Las ideas giran en torno a lo poético, lo que implica que su lectura sobrepone el interés explícito hacia ello. Considera que el filósofo francés tenía «muchas raíces poéticas de [su] pensamiento» (pág. 17, inserción de DCCBNJM⁵³), pero pronto el giro hacia lo poético establece una relación estructural: «Todo poeta construye previamente su *Discurso del método*. El Discurso poético: una larga nadada, la piscina y el momento de suspensión mágica, por ej. Shelley» (17). Los referentes implícitos, tanto de la filosofía cartesiana como la literaria de Shelley y que a primera vista parecen inconexos, convergen en la imagen de la piscina y el nado en su adecuación a la idea de «Discurso poético», que sugiere a la vez un sistema de pensamiento de tipo ontológico o poético-ontológico.

La consideración del *discurso* es en Descartes un sistema de pensamiento en el que va la razón como recurso epistemológico sobre la realidad ontológica. La mención de Descartes y su método está en relación con lo poético que Lezama halla en una anécdota de viaje del filósofo francés. En la forma propia de la sugerencia y no un desarrollo sobre sus ideas –algo que se hallará en los textos metapoéticos más extensos– puede interpretarse que la relación implica el *método* racional como forma de indagación epistemológica. El poeta habría de indagar lo poético, aunque su forma se enuncia como un *nado*. La analogía no es con relación al método cartesiano sino al nado mismo. El *Discurso* de Descartes es racional pero con «raíces poéticas».

⁵³ Aunque la edición corre a cargo de Ciro Bianchi Ross, en su prólogo indica que la primera parte de los diarios fue transcrita por «especialistas del Departamento de Colección Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí, bajo la dirección de Carmen Suárez León. La segunda y última parte la transcribió el compilador de este libro» (Lezama Lima, *Diarios*, pág. 13). Designaremos con las siglas DCCBNJM las inserciones de transcripción entre corchetes realizadas por dicho departamento.

El poeta realiza «una larga nadada» (Lezama Lima, *Diarios* 17). La analogía no es con el racionalismo filosófico cartesiano como método sino con el carácter poético de dicho método que subyace a los ojos de Lezama. La epistemología poética no es racionalista o filosófica, pero con ello no se niega que sea ontológica. El «Discurso poético» cuenta con el poeta, nadar largamente, una piscina, el «momento de suspensión mágica» (17). Es todo ello un cifrado:

Cuando habla de ideas claras y distintas, nos desconcierta. Lo consideramos poco valedero para ser querido por un poeta, pero cuando trata de la substancia homogénea vemos que la única salida es bautizar, distinguir una substancia. Que la poesía ponga sus [¿versos?] en ese planeta árido y de una extensión árida y visitada por Luzbel. La intensidad, la carga eléctrica de la poesía destruyendo la extensión luciferina.

(Lezama Lima, *Diarios* 17; inserción de DCCBNJM).

La inserción proporciona el sentido «lógico» esperado en los estándares tradicionales de lo literario: que el verso es una forma poética. Pero la interrogación respeta la incertidumbre del tipo de palabra en el manuscrito que bien puede ser cualquier otra. Para la cuestión pareciera no importar pero en tanto que es una borradura como obstáculo al sentido tradicional de la apariencia formal del poema (el verso), es precisamente lo versificado lo que ha de declinarse como forma necesaria de acción poética en estas palabras. «Que la poesía ponga sus [] en ese planeta árido» no favorece el juego de la imaginación sino que realza la incertidumbre de lo escrito, texto que posiblemente no se concibió por el propio Lezama para ser publicado. Una marca como desviación contra la fuerza del registro. La cuestión es concomitante con la forma

poética de un lenguaje que se desvía de cierta idea de lo racional o de la claridad, ahí donde la poesía se entromete. Existe una noción ontológica de la poesía en tanto que irrumpe la racionalidad que se muestra *insuficiente* y su modo de existencia es la potencia destructiva de sus afirmaciones.

La nota del diario funciona como un comentario metapoético a varios textos de Descartes en tanto que el que enuncia es él mismo un poeta que formula literariamente el texto y toma como elemento de su reflexión la explicación (o la imposibilidad de explicación) que Descartes hace sobre lo improbable que le parece la nada como extensión. Parece que el poeta cubano se detiene a comentar y discutir brevemente un pasaje en la segunda parte de las *Princhipia philosophae* de Descartes en la que se refuta el vacío como identificación con la extensión (los artículos 8–19). Descartes dice:

[...] advertimos que la naturaleza de la substancia corpórea no consiste más que en *ser una cosa extensa*, y que su extensión no difiere de la que suele atribuirse al espacio, por vacío que se considere, reconocemos que no puede ocurrir que una parte de tal substancia ocupe en un momento más espacio que en otro, ni que se rarifique de modo diferente a como se acaba de explicar.

(*Los principios de la filosofía* 85; subrayado mío)

El comentario de Lezama no trata de refutar la filosofía mecanicista o tener necesariamente una concordancia con ella sino que se enfoca en la irrupción de lo poético ahí donde Descartes parece afirmar la contradicción entre extensión y vacío (que la materia sea una en longitud,

anchura y profundidad)⁵⁴. Es significativo que Lezama designe la extensión cartesiana «extensión luciferina» (17). Lo poético irrumpe como potencia que es capaz de destruir la extensión misma, ¿e inaugurar el vacío?

Esto sugiere que Lezama Lima consideró que un sistema epistemológico tiene límites en la enunciación de lo que trata. El sistema poético es también un tratado de la realidad y el poeta es quien lleva a cabo este sistema bajo la enunciación cifrada de aquello que lo racional explica con cierta dificultad. No la dificultad de la filosofía sino lo *difícil* mismo es la condición ontológica de lo poético. Más tarde, *La expresión americana* –libro escrito por Lezama dieciocho años después (1957) de la nota sobre la cual nos hemos ocupado– comenzará afirmando «solo lo difícil es estimulante» (7). En su explicación introductoria la dificultad lo es «del sentido y de la visión histórica» (esta última, la *imago* como proyecto poético que se inserta en la historia).

El poeta argentino Hugo Mujica, de manera explícita al menos en dos de sus textos ensayísticos sobre lo poético (*Origen y destino* y *La palabra inicial*), trata lo poético y lo ontológico comentando diversos textos de Martin Heidegger⁵⁵. Mujica considera que el momento inaugural de lo poético –desde las reflexiones de Heidegger sobre Hölderlin– está identificado con algo que no trata de escritura o «ejercicio» de escritura de textos. Lo *poético* no está forzosamente entendido

⁵⁴ En dicho texto se hallan las ideas concernientes a la materia y la filosofía mecánica del s. XVII con las que Descartes discute. Esto no está especificado en la edición de los diarios pero ciertamente es la obra en la que Descartes aborda el tema referido por Lezama Lima. La filosofía mecánica pretende explicar los fenómenos de la realidad desde la noción de materia y la exclusión cualquier elemento «espiritual» que sugiriera la existencia de una «nada» entre los objetos del mundo.

⁵⁵ Mujica no hace referencia explícita a los mismos excepto por citas directas que carecen de referente bibliográfico. Al respecto, el poeta argentino comenta: «Porque no es un libro de filosofía ni un estudio académico sobre nuestro pensador, me tomé la cómoda libertad de no dar referencias de citas ni sostener las páginas sobre notas eruditas; por otra parte todas las citas que aparecen, salvo indicación, pertenecen a Heidegger» (*La palabra inicial* 105).

simplemente como literatura desde una tradición anclada en la versificación o a la forma textual que adopta la idea del género literario. Para Mujica, en consonancia con Heidegger, lo poético implica el acto de *retorno* al ser, en tanto que este ha sido «olvidado» por la metafísica⁵⁶ pero que la poesía es capaz de acoger:

lenguaje y poesía, y el poeta como instaurador del «lenguaje original», irá medrando en su apreciación hasta terminar revistiéndolo de la misión que otrora ocupara en el *antiguo inicio*: ser heraldo del Ser, ser su portavoz, ser el ser del Logos siendo el logos del Ser. El heraldo que volverá a «recordar» a los «mortales» la originaria pertenencia de la palabra y el «Ser», la pertenencia, en definitiva, del hombre al Ser, al Ser que no es sin el hombre.

Cuando esto ocurra, como nuestro pensador [Martin Heidegger] cree que ya aconteció propedéuticamente en Hölderlin, cuando el poeta transite a través de su escuchar ontológico [...] volverá a ocurrir lo que nunca ha dejado de acaecer [...].

El hombre mortal habitará, en definitiva, «poéticamente», lo hará desde la manifestación inicial, creacional, desde la *poiesis*. Y volverá a conjurar el juego del mundo, el juego de los «mortales y los dioses, el cielo y la tierra» [...]

⁵⁶ Heidegger lo dice así, que el «Cuando preguntamos: ¿qué pasa con el ser?, esto no significa nada menos que repetir y *re-tonar* (*wieder-holen*) el comienzo de nuestra ex-sistencia histórico-espiritual, para convertirlo en otro comienzo» (*Introducción a la metafísica* 43).

(*Origen y destino* 33).

Con estas palabras puede pensarse que lo poético es una «superación» de la metafísica (en tanto que esta ha «olvidado» el ser y lo poético va hacia él). Lo poético, identificado con lo inaugural de lo creativo, es como un estado en el que el ser humano y ser son copertenecientes uno al otro mediante la palabra poética misma. Heidegger pensaba que solo la poesía «auténtica y grandiosa» (*Introducción a la metafísica* 33), era capaz de enunciar esta *poíesis*; la que se identifica con el ser. Este carácter cuasi místico puede vincularse, al mismo tiempo y en términos estéticos, a la forma poética del lenguaje que vuelve ambiguo tanto su mensaje como la relación entre los agentes que forman parte de él.⁵⁷

Sin embargo, hay algo interesante en todo esto y es lo problemático que resulta la idea de «grandes poetas» o poesía «auténtica y grandiosa» que pretendiera decir que solo Heidegger – o en el caso menos dogmático, «en sentido heideggeriano»– habría de atenerse a algunos poetas alemanes –acaso a Celan, según la sugerencia de Pablo Oyarzun–. Volveremos con esto cuando hablemos de la noción de *lectura retórica*.

1.2.5. Metapoesía de lo trágico: hacia lo poético-ontológico.

La metapoesía se elabora con cierta actitud de frente a las características de la Modernidad hasta el día de hoy, de forma coincidente a como Martin Heidegger entiende el «debilitamiento del espíritu» (*Introducción a la metafísica* 49) en Occidente. Este lugar tiene una dimensión

⁵⁷ Ver la nota 24 al pie de página de la primera parte del presente texto.

estética que puede entenderse, primeramente, como una «conciencia trágica»⁵⁸ venida de la tradición romántica –en la que el mismo Hölderlin puede ser situado– que busca una renovación de la pregunta por el ser como *poiesis*. Teóricamente hablando, puede identificarse con «el discurso estético (filosófico) sobre la literatura, la *poética*» (Romero de Solís, *Poiesis* 11) pero como «discurso que utiliza un lenguaje dramático (en oposición al lenguaje científico) que se caracteriza por sus connotaciones poéticas y filosóficas, y que responde al vacío de sentido que dejó la quiebra del pensamiento de la totalidad [...] un discurso estético (trágico), cuyo objetivo apunta a reflexionar sobre el alma creadora del hombre» (11)⁵⁹. Estos dos aspectos también conforman, en una dimensión discursiva, la metapoética: el reconocimiento de esta «quiebra del pensamiento de la totalidad» como característica de la Modernidad y el hecho de «reflexionar sobre el alma creadora del hombre» haciéndose *logos poético*. Como previamente señalamos en el primer apartado de este texto, en una segunda instancia como metapoética es la reflexión sobre ese mismo *logos*: su conformación como enunciación del ser sobre el cual se pregunta, ya de una manera similar a la que Heidegger apunta: «Cuando preguntamos: ¿qué pasa con el ser?, esto no significa nada menos que repetir y *re-tomar* (*wieder-holen*) el comienzo de nuestra ex-sistencia histórico-espiritual, para convertirlo en otro comienzo [...] de manera *más originaria* y se asume todo lo extraño, oscuro e inseguro que conlleva un comienzo verdadero» (*Introducción a la metafísica* 43).

⁵⁸ «La conciencia trágica podría ser la angustia de tener que crear la verdad día a día en la soledad de ser hombre, de ser trágico [...] no deja de ser angustia ante la muerte, ante la finitud, ante todas las muertes físicas y espirituales que el hombre padece (el reconocimiento ontológico de su ser para la muerte)» (Romero de Solís, *Poiesis* 13).

⁵⁹ Piénsese en la frase «huida de los dioses» que Heidegger toma de Hölderlin.

En su ensayo sobre la esencia de la poesía, García Bacca comenta que la razón por la que Heidegger escoge a Hölderlin, por encima de otros poetas, es el carácter que nosotros llamamos *metapoético*, de sus textos: «porque la poesía de Hölderlin mantiene constante la determinación poética de poetizar sobre la esencia de la Poesía. Hölderlin es, pues, para nosotros y en excepcional sentido, el *poeta del Poeta*» (*Hölderlin y la esencia de la poesía* 20). Parece ser que el discurso metapoético de los textos de Hölderlin se caracteriza en que los elementos textuales más significativos que conducen a una reflexión sobre la «esencia de la Poesía» son auto-referenciales, intertextuales y metatextuales. «La determinación poética de poetizar sobre la esencia de la Poesía» es una constante en Hölderlin y por la que, para el filósofo alemán, los dos discursos logran estar a la par de la capacidad de pensamiento. «La poesía», diría María Zambrano, «ha adquirido conciencia [...] El poeta va adquiriendo, cada vez más, conciencia de su poesía y de sí. El poeta por primera vez teoriza sobre su arte, y hasta piensa sobre su inspiración» (*Poesía y mística* 82).

Falta por definir a qué se refiere Martin Heidegger con la esencia de la poesía. En íntima relación con el lenguaje, poetizar implica dar lugar al ser, ya que el primero acoge al segundo. La poesía es, para Heidegger, «el lenguaje primogénito [...] por ser fundación del Ser» (*Hölderlin y la esencia de la poesía*, 32). La relación con el lenguaje no es instrumental. Esto es el rasgo ontológico de la poesía meditado desde una metapoesía, lo cual la distinguiría de las poéticas de quienes consideran al lenguaje como algo que debe ser manipulado para alcanzar cierto tipo de expresión especial: «el campo de acción de la Poesía es el lenguaje. Por tanto la esencia de la Poesía ha de comprenderse mediante la esencia del lenguaje. [...] Poesía no tom[a]

jamás al lenguaje cual si fuera material que está ahí para que se lo trabaje; es, por el contrario, la Poesía misma la que, por sí misma, hace hacedero el lenguaje» (32).

En su comentario al texto de Heidegger, Juan David García Bacca señala que lo esencial no es algo que pueda ser igual para todos o universal en tanto que, por ejemplo, especie; que la manera en que el filósofo alemán habla de lo esencial se opone a lo cuantitativo que el discurso científico se esfuerza por determinar: «[e]n este sentido Poesía no tiene, por suerte, esencia» (*Hölderlin y la esencia de la poesía* 60). Y añade: «la esencia de la poesía [...] es tan singular, única, original como Ser» (61). Es importante subrayar que la *esencia* de la poesía no es algo que venga ya resuelto y que, por lo tanto pueda identificarse como un elemento «común» a la literatura poética en general o que pueda hallarse como algo que es preciso determinar. Se trata de algo inaugural. Heidegger dice:

Hölderlin pone en poesía la esencia de la poesía, mas no cual si fuera un concepto intertemporalmente válido. Esta esencia de la poesía pertenece en peculio a un determinado tiempo, no cual si este tiempo preexistiese firme en sí, y tal esencia solo hiciera acomodarse ella a las medidas de él, sino que al fundar Hölderlin de nuevo la esencia de la poesía comienza por hacer *un nuevo y determinado tiempo*.

(*Hölderlin y la esencia de la poesía* 38; subrayado mío)

Este tiempo, llamado por Heidegger «indigente» (38), es igualmente histórico. Está determinado por un momento en que se da una crisis espiritual (que señala al olvido metafísico del ser) «porque es anticipación de un tiempo histórico, y por ser esencia histórica es la única esencia esencial» (38). Puede decirse que el tiempo al que se ha anticipado la metapoética de

Hölderlin es ya la Modernidad. Mujica, siguiendo estas ideas, afirma por su cuenta: «Si la metafísica olvida al Ser y la existencia inauténtica olvida su propia muerte, uno y otro olvido es tal, puede ser conciencia, porque hay hombres que aun piensan, porque hay poetas que aun recuerdan» (*La palabra inicial* 271).

Constaría que el tiempo indigente es adecuado como esta forma del recordar: «*re-tomar (wieder-holen)* el comienzo de nuestra ex-sistencia histórico-espiritual, para convertirlo en otro comienzo» (*Introducción a la metafísica* 43). Hugo Mujica, en franco diálogo con Martin Heidegger, busca desarrollar la pregunta por el ser desde la reflexión poética como una forma de «afluencia» con el mundo. Mujica es consciente de los rasgos de la Modernidad que Heidegger considera como aquello que lleva a la pregunta por el ser en la poesía desde la fisura de una «ausencia de dioses», crisis de lo absoluto; extendiendo la tradición romántica de que se erige como «conciencia trágica», pero que responde como una teorización del decir poético inicialmente desde lo trágico. Hay, primeramente, un *pathos* como acontecimiento. «Heidegger» dice Mujica «parece proponer [...] otra pasión –otro *pathos*– otro *padecer* [...] capaz de abrirnos a lo abismático de la realidad, un abismo que se anuncia en nosotros como *angustia*; como “el temple de ánimo fundamental”» (*La palabra inicial* 302). Esta condición inicial da lugar a la poesía que es ella misma, en términos heideggerianos, *fundamento del ser* y por ello su reflexión es lo que le confiere su potencial como *decir* del ser. En un texto posterior Mujica llega a decir que el *padecimiento* del artista está en su actitud de recepción del mundo como presencia: «Más que un hacer, para el artista, el creador, es un padecer. / Un dejarse afectar. / Un acoger.» (*El saber del no saberse* 145); actitud que contrasta con la de los discursos técnico y científico, se

comporta como control de lo que asiste ante ellos. El poeta no pretendería dominar ni siquiera mediante el lenguaje mismo:

[...] el poeta, específicamente, es quien no se adueña jamás ni del lenguaje ni de las palabras. Las palabras a las que él sirve más que servirse de ellas, más que disponer de ellas como si se tratase de un material que pudiera manipular para sus propios fines, sea para poner en palabra su propio pensamiento o para articular su «voluntad de saber». No buscando decirse él, el poeta deja que las palabras se digan, las deja ser. Y, en ese *dejar*, se deja él mismo devenir poeta.

(*La palabra inicial* 249)

Esta perspectiva, que nace del comentario que Heidegger hace sobre Hölderlin, se mantiene a lo largo de los textos metapoéticos de Hugo Mujica posteriores a *La palabra inicial*. Su descripción, a veces, toma la forma de poema –como en el caso de *El saber del no saberse*–. Aquél sentimiento trágico que permanece hasta el siglo XX –el de un estar frente a la muerte y el nihilismo– se adquiere una *actitud*, una *praxis* poética como meditación filosófica que *recupera* su carácter de decir ontológico: «[l]a poesía ha sido la primera que se ha liberado por completo de la relación con los intereses y los provechos, y ha prologado –con su actitud contemplativa– la práctica filosófica» (Romero de Solís, *Poésis* 195).

1.2.6. Metapoética y lectura retórica: la relevancia de lo literario

Literary texts [...] are acts of writing that call forth acts of reading.

Una *metapoética* en términos teóricos emerge de un acto de lectura y es este el que ha de ponerse en relieve al lado del texto, precisamente, porque lo produce. Es sabido que «lectura retórica» es un concepto de Paul de Man que pretende designar, entre otras cosas, una actitud crítica frente a un texto literario y su ejercicio es dar cuenta sobre su particularidad enunciativa en tanto que el lector es afectado por el texto que pretende interpretar, en tanto que genera una novedad como texto. Una lectura retórica considera que «la decodificación de un texto deja un residuo de indeterminación que tiene que ser, pero que no puede ser resuelto por medios gramaticales» («La resistencia» 29). Con estas palabras De Man desliga el acto de lectura de la búsqueda de significaciones del análisis cuantitativo (de corte estructuralista) de los términos y los signos en un texto literario, así como de la predisposición a hallar un sentido del texto o una simbolización que lo coloque linealmente en un curso de tradiciones textuales (como la hermenéutica). Una lectura retórica echa mano de aquellos elementos que han sido analizados por los estudios poéticos, tal como se entiende esta palabra desde la labor crítica desde los estudios poéticos (Jean Cohen y su *Structure du langage poétique*, por ejemplo) y la lingüística (estructuralismo). Sin embargo, la práctica de una «lectura retórica» implica, como la misma designación lo dice, una atención a los aspectos retóricos de la lectura misma en su relación con el texto. De Man apuesta por una lectura que atiende la afectación de un texto sobre quien lo aborda.

Bajo la noción de *desvío*, al referirse al carácter de la retórica en la literatura que revela «la inadecuación de los modelos gramaticales de no-lectura», Paul de Man adscribe que «lo

retórico, por su relación activamente cercana con la gramática y la lógica, deshace las pretensiones del *trivium* y, por extensión, del lenguaje) de ser una construcción epistemológicamente estable» (*La resistencia a la teoría* 32). De tal manera, no solo la escritura del texto como forma de un mensaje determinado, contiene elementos de desviación de la norma gramatical, sino que también una lectura se vuelve ella misma desviación de la forma esperada por la crítica como norma interpretativa, de manera conjunta al texto que lee.

Si todo comentario y reflexión crítica sobre un texto literario es una malinterpretación o una *desviación* retórica del sentido posible del mismo, puede considerarse una lectura como la de Martin Heidegger –sobre los poemas y las cartas de Hölderlin– siendo de esta manera y a su vez, la que Hugo Mujica hace de los textos heideggerianos. Las tropoéticas serían ellas mismas lecturas retóricas de los textos que comentan por cuanto implican la autoreflexión⁶⁰. Esto queda confirmado por cuanto para dicha noción leer implica producir problemas sobre lo poético mediante la escritura. Lectura crítica (ejercicio que aborda un texto) y escritura (uso del lenguaje como expresión del resultado de la lectura) son dos aspectos de este asunto. Los problemas de la lectura crítica reflejan «the distinctive characteristics of literary language» (De Man, *Blindness and Insight* ix). Estos problemas se dan como la contradicción entre el panorama general de las afirmaciones que hacen los críticos sobre lo literario y las conclusiones de sus interpretaciones según su perspectiva crítica: «Their finding about the structure of texts contradict the general

⁶⁰ Esto lo han señalado Rodophe Gasché y Suzanne Gearhart (a propósito del análisis que De Man hace de la lectura de Heidegger sobre la poesía de Hölderlin) en tanto que la poesía da cuenta de su propia insuficiencia de expresar sin mediación: «The privilege of literature and the related issue of the critique of unmediated expression are themes that run throughout de Man's work and constitute an implicit theory of literary self-reflexivity, even when the term "self-reflexivity" is missing from his vocabulary» («Philosophy before Literature» 70).

conception that they use as their model. Not only do they remain unaware of this discrepancy, but they seem to thrive on it and own their best insights to the assumptions these insights disprove» (ix). Para De Man, en lugar de tratarse de una «aberración» respecto de algún tipo de fidelidad a un cierto sentido único y total del texto, se trata de algo intrínseco al lenguaje literario en la lectura y en la escritura crítica respecto de dicha lectura. En la búsqueda por brindar sentido a un texto mediante la interpretación crítica –en tanto que de forma *inmanente* a este texto como lenguaje literario le pertenece lo ambiguo, tal como lo sugiere Jakobson–, la lectura *desvía*. La lectura como acto *en desviación* en tanto que el objeto de su reflexión es –aunque el crítico no lo advierta– la ambigüedad de la inteligibilidad propia de ese lenguaje. De acuerdo a De Man, «not only does the critic say something that the work does not say, but he even says something that he himself does not mean to say» (109).

Se advierte que dicha malinterpretación da lugar a un nuevo texto y que los momentos de mayor «ceguera» son los de mayor profundidad. Esta discrepancia es de especial valor cuando quien lee el texto –motivo crítico– hace consciente su acto de lectura pudiendo dar cuenta de la «ceguera» y la profundidad críticas, como en el caso de Jacques Derrida comentando a Rousseau⁶¹. Particularmente, el análisis que De Man hace a las interpretaciones de Martin Heidegger sobre la poesía del Hölderlin en cuanto a su propia noción de Ser es importante para la presente investigación, con el propósito de afirmar que la poética heideggeriana genera en su lectura una problematización de lo poético que llega a ser interpretada por Hugo Mujica

⁶¹ De Man comenta que el ejercicio derridiano de lectura, considera de antemano que existe una ambigüedad manifiesta en el carácter ficcional de un texto en tanto que ejercicio crítico. Se trata, superado esto, de «a necessity dictated and controlled by the very nature of all critical language» (111).

como correspondencia con su propia noción ontológica de lo poético. Asimismo, en el caso de José Lezama Lima en diálogo con la filosofía aristotélica, la de spinoza o la cartesiana. Esto puede revelar que, de lectura en lectura, la apropiación de lo otro hacia lo propio es una problematización metapoética en tanto que participación de su estado literario.

La cuestión es característica en el análisis que De Man hace de la poética heideggeriana a la hora de interpretar a Hölderlin como el «poeta entre poetas» por encima de los filósofos, poetas y místicos que pretenden decir algo sobre el ser. De Man señala que la lectura que hace Heidegger de los poemas de Hölderlin va en contra de toda exégesis, análisis filológico o literario, académicamente hablando (mantiene la ambigüedad de ciertos términos no claros desde la transcripción que la edición especializada de su tiempo corrige). La interpretación Heideggeriana sobre el decir del ser en los poemas de Hölderlin se hace íntima con la propia idea que Heidegger tiene de la poesía y que dice sacar de dichos poemas. Las numerosas anomalías⁶² del filósofo alemán, la lectura «fallida» en la aplicación rigurosa de una hermenéutica de los textos implica que su interpretación, para De Man, solo puede entenderse bajo la arbitrariedad. Las afirmaciones ontológicas sobre la poesía de Hölderlin nacen de la necesidad de tener un testigo de lo que Heidegger piensa sobre el ser y ante el cual existe la seguridad de habitar el ser mediante el lenguaje poético. La atención brindada a lo que se avista

⁶² De Man señala el soslayo de pasajes que no se adecuan a la línea de pensamiento del filósofo alemán; aísla palabras y enfatiza sus características semánticas por encima de su relación *de sentido* con el conjunto del poema; pasa de largo todo tipo de elemento estilístico valioso inclusive para el propio poeta y así. Consúltese en bibliografía el ensayo «Heidegger's Exegesis of Hölderlin» de Paul de Man, las págs. 248-250. George Steiner señala que Heidegger «"Excava" significados de los cuales tal vez el autor no era consciente»; que sus reflexiones sobre Hölderlin «exasperan a los filólogos, a los historiadores de la filosofía y a los estudiosos de la literatura. Cosas que les sorprenden como crasos errores o fantaseos interesados. Heidegger es plenamente consciente de esta reacción. Le falta poco para burlarse de ella» (*La poesía del pensamiento*, pos 371).

en los poemas que Heidegger escogió comentar, merece para él toda la atención por cuanto ni filósofos ni místicos han logrado siquiera enunciar. Más que una libre interpretación, dice De Man, se trata de un *onto-análisis* que da cuenta de la presencia del Ser al cual solo puede atender y preservar, no interpretar o representar, de ahí que la intervención heideggeriana sea todo menos un «diálogo crítico». «Commentary» apunta De Man «which is the preservation of Being, is also, in the final analysis, the manner in which we can dwell in real Being instead of dwelling as we do in its reverse. The immediate unity of the three entities: Being, the poet, and human *Dasein*, which listens, found a construction in which we can proceed to install [ontologically] ourselves» («Heidegger's Exegesis of Hölderlin» 254; inserción mía).

Puede decirse que la lectura retórica es una lectura de *afectación*, en la medida en que el lector se ve *movido* por el texto en relación con aquello que se delinea en sus intereses. E ideológica, como lo entiende Peter V. Zima, por cuanto esos intereses están actuando como pre-supuestos del análisis⁶³. El interés por *asistir* a la presencia del ser en el lenguaje para Heidegger implica la forma en que la poesía de Hölderlin *testimonia* el ser no como referencialidad ni interpretación, sino en tanto que el ser mismo se manifiesta ahí⁶⁴. Es un interés en el que la lectura desvía hacia la misma ontología heideggeriana que, más que asumir sus presupuestos

⁶³ Al inicio del presente capítulo hemos señalado esta noción como «discurso ideológico». Ver nota 15.

⁶⁴ En un momento anterior a la publicación de *Sein und Zeit* (1927), en su conferencia de 1924 sobre la filosofía aristotélica, Heidegger manifiesta interés por la retórica, al punto de afirmar que «Die Rhetorik ist nichts anderes als die Auslegung des konkreten Daseins, die Hermeneutik des Daseins selbst [La retórica no es menos que la elaboración del *Dasein* en su concreción, la hermenéutica propia del *Dasein*]» (*Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, pág. 110, traducción mía). Heidegger consideraría la retórica al centro de su ontología como discurso performativo más que comprensivo (hermenéutico, en términos gadamerianos) en la constitución de una comunidad plural. La hermenéutica heideggeriana en relación con su perspectiva de la retórica implica los afectos de los hablantes «as well as the specific institutional context in which human passions are constituted» (Gross, «Introduction. Being-Moved», pag. 9).

es una provocación al texto mismo desde las pasiones con relación a los elementos que busca y en este sentido, *atestigua* el ser en el lenguaje poético. Más que una deficiencia metodológica por parte del filósofo alemán, se trata de una *performatividad* de la lectura que busca atender el ser. Dicho esto, en la teoría literaria de De Man puede hallarse un aspecto de esta performatividad que da lugar al aspecto formal de lo que llamamos aquí una metapoética.

A propósito de *Blindness and Insight* como una teoría de la autoreflexividad poética –a decir de Rodolphe Gasché– Suzanne Gearhart apunta lo siguiente: «[t]he self-reflexivity of poetry, its (structural) "consciousness" of its own status or "failure" is, for de Man, the source of the "privilege" or of the "priority" of poetry. The critic can never add to this movement of self-reflexivity, his critique or reading *can only repeat the self-critical element that is already constitutive of poetry*» («Philosophy before Literature» 68; subrayado mío). La lectura retórica del texto es ella misma autoreflexión con el texto que lee. Una metapoética implica esta condición especular en tanto que lectura retórica y en tanto que considera el lenguaje poético en el esfuerzo de la enunciación de aquello que nombra. La diferencia entre una lectura retórica y el texto literario mismo –el poema en este caso– está en que una considera que la otra enuncia sin mediación. Para De Man el poema da cuenta de que es una mediación y que lo retórico implica la suspensión del sentido (en tanto que denotación y connotación no brindan claridad de prevaencia de una sobre otra): la ambigüedad. Dos axiomas están afirmados aquí, como señala Gearhart: que la autoreflexión del poema implica no estar contenido en el presupuesto teórico de que signo y significado no coinciden y que esto hace que el lenguaje poético sea ambiguo (cuando ni denotación ni connotación son claros).

La idea de inmediatez entre lector y lo que se enuncia es algo que solo puede ocurrir en la lectura en su afectación por medio del poema –afectación de la forma del lenguaje poético y no del ser o de cualquier otra cosa–. Si no hay afectación por ello, entonces esta *inmediatez* es literalismo. En este caso, ni siquiera la noción del poema como dato de lo que «realmente» (o peor: «verdaderamente») es por cuanto sucedió (como algún hecho histórico) puede ser tomado en cuenta como «sin mediación» porque no se trata de un hecho⁶⁵. Lo que hay es lectura y en ella puede haber desviación en el momento en el que se concibe como *testimonio* de lo que se lee. De manera muy particular (pues consiste en una lectura a gran escala y en un proyecto poético concreto y elaborado) la metapoética de José Lezama Lima coincide con la noción del poema como testimonio, pero de algo completamente distinto al hecho histórico.

Para Lezama, el poema es una criatura de «doble» naturaleza (lo «incondicionado» y la «causalidad») que contiene la potencia de la *imago*. La *imago* en el poema es el testimonio verbal de lo pre-lógico incondicionado que va de una causalidad a otra pero que pervive en ellas. De ahí que este pensamiento se concrete en un proyecto ontológico de la imagen como el signo propio de la historia. La imagen tiene una existencia temporal que se renueva, no en el hecho histórico, sino en lo imaginario de los pueblos y las sociedades durante las épocas⁶⁶.

⁶⁵ Pablo Oyarzun ha discurrido sobre este asunto remitiendo la poesía de Celan de cara a la perspectiva ontológica de Heidegger. La consideración de que el poema es un *dato* a la manera de un testimonio histórico es ya un presupuesto de cierta condición literalista de la enunciación del dolor como «acontecimiento» de ese mismo hecho. Lo que sucede con la lectura de Oyarzun es, precisamente, lo mismo con Heidegger cuando este interpreta a Hölderlin: su lectura *desvía* el sentido del texto por cuanto un hecho histórico puede pensarse algo más «real» o más próximo a la experiencia que el *Seyn*. Otro ejemplo es la lectura que Alain Badiou hace de un poema de Valéry para considerar que no es el Ser quien ahí se enuncia –como Heidegger proclama– sino la *apparition*: «Le poème n'est pas le gardien de l'être, comme le pense Heidegger, il est l'*exposition* à la langue des ressources de l'apparaître» (*Second manifeste* 32) un concepto ontológico propio de Badiou como multiplicidad matemática. Badiou, como Heidegger en Hölderlin, halla en Valéry la explicación, el *testimonio* de su ontología de la aparición.

⁶⁶ Ver *La expresión americana*. Letras Cubanas, 1993 y la discusión que de ello hacemos en el cuarto capítulo.

Si bien tanto las reflexiones de Heidegger como la metapoética de Hugo Mujica manifiestan la pretensión de hablar sobre ontología y poesía, el primero se aproxima a su propio proyecto ontológico y, el segundo, a una operación poético-reflexiva en la que se haga manifiesto lo ontológico heideggeriano de toda enunciación que se adecue a la visión de su presencia en el lenguaje poético. Tanto en *Origen y destino* como en *La palabra inicial* Mujica sigue de cerca los textos heideggerianos. En el caso que nos interesa, la reflexión acerca del lenguaje, Heidegger señala, como mencionamos con anterioridad, que este es el «fundamento del ser».

Como tal, el lenguaje poético brinda lugar al ser en su enunciación, sobre todo porque, dice Heidegger, «el lenguaje es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente [...] Ese nombrar [del lenguaje] a lo ente a su ser a partir del ser [...] El poema es el relato del descocultamiento de lo ente» (*Caminos de bosque* pos 63). En *Origen y destino*, Mujica dice: «[e]n el lenguaje poético, en el lenguaje “en su fuerza originaria” todo ser abre abriéndose receptivamente a todo lo otro [y] en ese juego sin sujeto, o solo sujeto a su propio juego, los mortales ahora “habitan”» (*Origen y destino* 95). Estas ideas permanecerán a lo largo de su obra tropoética. La noción de «apertura» condiciona el discurrir sobre lo poético hasta un texto en particular, en el que la desviación respecto del pensamiento heideggeriano se agudiza, haciendo lectura de pasajes de la literatura mística del judaísmo y del rabinismo. Se trata de *El saber del no saberse*⁶⁷.

⁶⁷ El siguiente capítulo tratamos la manera en que Mujica utiliza estas fuentes en *El saber del no saberse*.

Mujica parece saber que el uso del lenguaje mismo tiene una dimensión instrumental, cuando tiene rasgos cuantitativos propios de la investigación científica por el saber, en tanto que enunciaciones de pretensión totalizante, respecto de aquello sobre lo que investiga. Esta observación es, propiamente, heideggeriana⁶⁸. Otro lenguaje existe «cuando no se busca captar lo que ella [la realidad] es sino lo que ella expresa [...] cuando se la escucha acogiéndola en las palabras» (*El saber del no saberse* 48).

Mujica dirá de nuevo que:

Para la atención desasida, para el saber del no saberse, para el ver que no solo mira o el oír que también escucha, las cosas se manifiestan: *son* el donde su ser y su no ser, su expresión y su reserva; la desnudez con que se muestran y el pudor con que se ocultan. Las cosas y entre ellas, sobre la tierra y bajo el cielo, nosotros también.

(22).

La frase «el saber del no saberse» es ya una designación hasta cierto punto separada y contradictoria de la crítica a la metafísica que hace Heidegger en sus textos y aun del seguimiento que hace de ello Hugo Mujica en *Origen y destino* y *La palabra inicial*. La indagación de Mujica sobre lo *abierto* es una dialéctica, totalmente inserta en la perspectiva de crítica a la metafísica, bajo mirada heideggeriana. En esta desviación, puede decirse que ha de notarse el

⁶⁸ En *Ser y tiempo*, Heidegger critica el análisis aristotélico de Λόγος en su dimensión fenomenológica en tanto que el lenguaje entendido como reunión (*síntesis*) y separación (*diáiresis*) implica su formalización logística: «se resuelve en un sistema de “correlaciones” y se convierte en objeto de un “cálculo”, pero no en tema de una interpretación ontológica» (*Ser y tiempo* 218). En este comentario reside una crítica a la insuficiencia ontológica de la semiótica (teoría de los signos que analiza su correlación en una red semántica) que los formalistas rusos hicieron suyo y de toda lingüística que pretende dar cuenta del fenómeno lingüístico desde la referencialidad (como una manifestación de lo ente en su designación referencial desde el lenguaje). Ver *Ser y tiempo* § 33.

ejercicio de lectura, de «profundización» que hace Mujica respecto del concepto heideggeriano de *apertura* llevado a su límite con miras cuasi místicas de enunciación poética; ejercicio que parece confirmar lo que Paul de Man considera el conflicto entre textos en la lectura⁶⁹.

La relevancia que Paul de Man da a la literatura sobre otros discursos como la filosofía de la literatura, radica en que la desviación crítico-retórica de la lectura es el despunte de las afirmaciones de tal filosofía. También debido a la característica no referencial del lenguaje. El carácter desviado de una lectura que implica la intertextualidad, también la interpretación del hipotexto que se arriesga a discurrir en sentido opuesto de lo que dicha fuente literaria parece decir. Si en un rodeo teórico se va de la noción semiótica de *texto* como todo discurso en tanto que conjunto de signos, la historia como texto puede ser también leída retóricamente. La noción misma de historia delimitada a las culturas se critica ante las nociones de lo poético que, por ejemplo, José Lezama Lima pone de relieve con el concepto de «eras imaginarias». De una manera clara, Lezama sugiere que «[a]sí como se han establecido por Toynbee veinte y un tipo de culturas, establecer las diversas eras donde la imagen se impuso como historia. Es decir, la imaginación etrusca, la carolingia, la bretona, etcétera, donde el hecho, al surgir sobre el tapiz de una era imaginaria cobró su realidad y su gravitación» (*La expresión americana* 14). Cada «era imaginaria» se nutre de aquellas con las que entra en contacto –por muy violento que este sea–,

⁶⁹ Dice Paul de Man, apoyándose en Tzvetan Todorov: «text untouched. Both texts can even enter into conflict with each other. And one could say that the further the critical text penetrates in its understanding, the more violent the conflict becomes, to the point of mutual destruction: Todorov significantly has to have recourse to an imagery of death and violence in order to describe the encounter between text and commentary» (*Blindness and Insight*, 109).

tanto de las del pasado como de su presente. La historia de la *imago* no solo haría un «recuento» de los diversos momentos históricos en que la *imago* nutre las cosmovisiones de los pueblos, aun más, «en términos ontológicos, el momento del presente para Lezama es la confluencia del pasado y del futuro, y no un pasado teleológico hacia un futuro mejor» (Rowlandson, «La revolución como era imaginaria» 123).

1.2.7. Una metapoética ontológica

Señalando lo discutido previamente, *metapoética* es decir de un comentario que opera de manera autorreferencial, transtextual, intertextual. Estos pueden designarse como elementos en tanto que son la base formal y estructural del texto. Sin embargo, en cuanto al discurso de su reflexión, se convierte en algo que agrega un valor de pensamiento al advertir que al enunciarse como *logos poético* y discurrir con fuentes filosóficas, la metapoética se convierte en una revisión sobre todo aspecto poético de sí y de toda *poiesis* (como producción artística) en tanto que la autoconsideración de su propia meditación es, desde un principio, de carácter ontológico.

La tentativa de trascendentalismo en la *metapoética* no es ni un tema ni un proceso como búsqueda de cierta «absolutización» de lo poético, inclusive, de *pureza* de la poesía, como puede suceder en nociones como las de Libro en Stéphane Mallarmé. El límite de la *metapoética* es la autoreferencialidad y no puede trascender hacia formas ideales de la poesía como entidad que se superpone ante toda producción poética porque «se piensa a sí misma» como absoluto *decir* de la cual «emana» todo «digno» poema. La acción auto-referencial, tanto en la enunciación como

en el dar cuenta de ella en la lectura es –al contrario del trascendentalismo– límite de sus propias funciones formales (estructura, extensión, género literario, lenguaje, voz poética, versificación). La auto-referencialidad da cuenta de su propio límite al enfatizar en la retórica de la enunciación como el carácter textual del cual no se puede dissociar la lectura como acto.

Leer es toparse con el límite formal del texto. En uno que es auto-referencial, debe afirmarse que la auto-referencialidad misma es un *rasgo formal particular que permite pensar lo poético* de una manera distinta a la metapoesía, el ensayo literario o la filosofía. A esta distinción es necesario llamarle *metapoética* en tanto que lo poético es el objeto de su reflexión desde el juego formal –su uso textual– y en el que la indistinción de géneros literarios y enunciaciones particulares de la tradición poética (versificación, figuras retóricas ancladas a la enunciación, entre otros) se dan a la vez y de forma indiscriminada. De ahí que sea necesario que en su límite se enfatice (no que se extienda, pues no es un «más allá»). Es decir, en aquello que opera *al lado* de su auto-referencialidad. esta, como capacidad de dar cuenta de su estatuto reflexivo de otra forma que el discurso argumentativo y el discurso poético en general y de discutir su propio estatuto textual desde la ambigüedad o lo incierto en términos del género que usa. La metapoética apunta hacia algo *desviado* de la auto-referencialidad, que es el *tropo* de su *poíesis*.

CAPÍTULO II. Las fuentes literarias del judaísmo en *El saber del no saberse. Desierto,****Cábala, el no-ser y la creación.***

Desde el subtítulo de *El saber de no saberse* se anuncia como tema la Cábala. Tomando en cuenta factores sociales y editoriales (como la fecha en que el texto ha sido publicado, el tipo de editorial que lo publica, los lugares hacia donde se ha distribuido comercialmente el libro, el autor como poeta y ensayista, el público lector, entre otros) existe la expectativa de que este tema será abordado de una manera particular que podría, a la vez, sorprender hasta cierto punto, en cuanto tratarse de la primera ocasión en que el poeta lo aborda. Sin embargo, al mismo tiempo podría intuirse, que hay algo en la Cábala que puede ofrecerse respecto de las preferencias de Hugo Mujica por temas relacionados con el acto creativo y la palabra poética. Ahora bien, no todos los textos que conforman *El saber del no saberse* tratan temas cabalísticos, no obstante, se trata de un asunto principal en ellos, de tal manera que podrá encontrarse de forma fragmentaria en algunos. Al mismo tiempo, hay otras fuentes judaicas no cabalísticas utilizadas.

Para entender la manera en que funcionan estas fuentes en *El saber del no saberse*, en este capítulo ofrecemos un panorama de su contextualización histórica y literaria en tanto que dichas fuentes están adheridas a la tradición hebrea desde tiempos antiguos. Este paso necesario brindará sentido a la manera en que son descontextualizadas en *El saber del no saberse*. También permitirá revisar de qué manera el discurso de los textos de la literatura rabínica abre la posibilidad de *pensar como poesía* el discurso mismo.

Básicamente, se trata de cuatro fuentes judaicas utilizadas en este orden: el relato jasídico, el Talmud, el *Zohar*, fragmentos de los textos místicos del cabalista Abraham Abulafia. En primer lugar, hay que decir que las fuentes están diferidas en el tiempo. La más antigua es el Talmud; le sigue el *Zohar*, Abraham Abulafia y, finalmente, el relato jasídico. Para hacer preciso el contexto histórico de las fuentes, nuestro recuento será cronológico.

2.1. El judaísmo rabínico desde sus fuentes literarias

Cuando se habla de judaísmo se considera la diversidad de manifestaciones religiosas dentro del mismo desde la antigüedad. Existe la afirmación de que, desde sus inicios, se está frente a *judaísmos* como variantes del culto hebreo al dios YHVH, tanto en su expresión religiosa como en sus métodos interpretativos respecto del texto sagrado, la *TaNaJ*⁷⁰. El término ha de entenderse también en el contexto histórico del pueblo al que llamamos «judío» y que representa, tanto a un grupo de personas de origen étnico ligadas a la región del levante que se conoce hoy por Israel o Palestina, como a las diversas prácticas religiosas del mismo a lo largo de la historia, especialmente después de su regreso del exilio babilónico en el 500 a.e.c. en adelante. Al judaísmo de este periodo (siglo I) se le denomina *judaísmo medio*, es decir, «la continuidad de un judaísmo más antiguo formado con el inicio de la república, que a través de un judaísmo medio, lleno de tendencias variadas y contradictorias, continúa aun en la

⁷⁰ Es común que en la tradición literaria judaica, los títulos de los textos estén formados por acrónimos. Este es el caso de TaNaJ, «acrónimo hebreo de las palabras Torá (Pentateuco), *Neviim* (Profetas) y *Ketuvim* (Escritos Sagrados)» (Kolatch, *El libro del porque en la Torá* 11), conocido desde el cristianismo como Antiguo Testamento.

actualidad tanto en la religión judía moderna como en la cristiana» (Sacchi, *Historia del Judaísmo* 328).

Tal es el caso, en tiempos del Segundo Templo (s. I), de la comunidad de Qumrán, los saduceos, los fariseos, los nazarenos o seguidores de Jesús, entre otros. Estos grupos compartían métodos exegéticos y hermenéuticos de las Escrituras que todos ellos consideraban sagradas e inspiradas por la divinidad y que se volvieron ellas mismas transmisión sagrada: «These interpretations themselves were committed to writing and in turn became authoritative. They were included in the list of writings regarded as holy books from the first century CE onwards» (Lim, «Biblical interpretation» 597). Sin embargo son las prácticas culturales las que, a partir de la exégesis de los textos bíblicos, resultan diferentes y hasta conflictivas. La interpretación de los textos sagrados jugó un papel fundamental en la conformación de la vida religiosa para las comunidades de dichos grupos, por lo que se regulaba la vida social y cultural, dos elementos indisociables para entonces. La figura del sabio o *tanaíta*⁷¹ que enseñaba en el *bet-midrash* –término que designa una enseñanza pública del código de la Ley⁷²– es tan importante en ese tiempo para la hermenéutica de los textos sagrados, que perdurará en la del

⁷¹ Este término arameo, acuñado por el Talmud, designa a los maestros registrados en la *Mishná*, que van desde Antignos de Sojo a Rabí Cahana, 250-200 a.e.c. (Ver en bibliografía de referencia: Yehudá, Leví y Shmuel, Kaffe. *La cadena de las generaciones*), para distinguirlos de los אַמֹרַיִם, (*amoraim*) maestros que aparecen en el Talmud. Estos תַּנַּיִם (*tanaím*) son identificados como los sucesores del judaísmo farisaico del período asmoneo (150 a.e.c.), organizados en el estudio y transmisión de su tradición mediante la escuela (*bet-midrash*) (Lawrence *From Text to Tradition*. 177-178); éstos son, por ejemplo, los escribas de los Evangelios. Joachim, Jeremias hace una diferencia similar en *Jerusalén en tiempos de Jesús*. Madrid: Cristiandad, 2000.

⁷² En ocasiones, este término se usaba para el lugar donde se llevaban a cabo enseñanzas públicas o privadas de la *Torá* no designan «a school in the proper sense, but the Sanhedrin's determination of the halakhah in front of the public; this of course would involve a measure of instruction» (Strack y Semberger *Introduction to the Talmud...* 10) como el caso de Sanh 7.1. O podrían conformarse por pequeños grupos «formed around the residence of a well-known teacher» (10).

rabino en la diáspora, después de la destrucción del Templo por el emperador romano Tito. Es, precisamente, el grupo farisaico aquél que perdurará por encima de los otros⁷³ y de donde viene la figura del rabino que nace en la época después del sitio de Jerusalén, hacia el siglo II d.e.c., dando lugar al judaísmo rabínico⁷⁴.

2.1.1 Mishná y Talmud

Debido a que la naturaleza exegética y hermenéutica de lo que en ese tiempo se identificaba como Escrituras es esencialmente comunitaria, las interpretaciones de los textos se hacían en función de la exposición de los mismos de dos formas: una pública en la sinagoga, en la que el *derásh* –«la hermenéutica judía antigua» (Pérez Fernández, «Aportación de la hermenéutica» 295)– es homilético y otra, privada, en el *bet-midrásh* donde el *derásh*, es elemento de discusión entre los sabios frente a sus alumnos para esclarecer pasajes oscuros de las Escrituras o dar lugar a leyes de carácter ético, cultural y legal –en las que no participaba la gente común sino los especialistas, «doctores de la ley» o *tanaítas*–. Es importante mencionar que *derásh* y *midrásh* se identifican como el método interpretativo sobre la Ley (*Torá*). Pero es la palabra *midrásh* la que ha pasado a la historia entendida también como un género literario peculiarmente rabínico: «[u]n tipo de literatura, oral o escrita, en relación directa con un texto canónico fijado –

⁷³ Esto significa que la prevaencia de este grupo «implicó el final de la influencia de todos aquellos que no comulgaran con sus puntos de vista concretos [y] se dispuso a reconstruir el judaísmo sobre unas bases ideológicas específicas» (Vidal, *El judeocristianismo palestino* 192-193).

⁷⁴ Collin y Lenhardt afirman que en el judaísmo rabínico «existe radicalmente una continuidad en función misma de la especificidad de la tradición farisea, que nos atestigua la literatura rabínica» (*Evangelio y tradición en Israel* 9), en la que se recogen tradiciones anteriores al año 70 a.e.c., como, entre otros, el caso del tratado del Talmud de Jerusalén *Hagigá* (11).

considerado por el midrasista y su audiencia como la palabra autorizada revelada de Dios-, en la que dicho texto canónico se cita explícitamente o es aludido con toda claridad» (G. Porton, citado por Pérez Hernández, *Capítulos de Rabí Eliezer* 27). El *Zohar*, así como otros libros cabalísticos anteriores (como *Séfer Yezirá* o *Séfer ha-Bahir*) utilizarán el *midrásh* como forma literaria e interpretativa de los textos sagrados (TaNaJ).

Estos aspectos de la discusión *deráshica* estuvieron íntimamente ligados a la identidad religiosa de entonces, sobre todo, después de la destrucción del Templo que, como centro de la vida religiosa de los judaismos de entonces, significaba el fin de los mismos. Así se ha hablado de la «renovación» del judaísmo que, más específicamente, es una renovación del judaísmo farisaico a partir de un nuevo grupo de doctores de la ley, denominados ya «rabinos», que recogen la tradición que compartían fariseos y nazarenos. En la figura de Yohanan ben Zakkai se preserva el judaísmo en una nueva modalidad en la que la importancia cultural del sacrificio en el Templo, como sistema salvífico, se sustituye por «la práctica del arrepentimiento y de las buenas obras» (Vidal, *El Talmud* 11), que solo podían entenderse desde el estudio y la interpretación de la *Torá*: «La literatura rabínica es testigo de esta «reconstrucción» que tuvo lugar en torno a los maestros que escaparon de la tormenta» (Collin y Lenhardt, *Evangelio y tradición en Israel* 9).

Con referencia a los textos judaicos utilizados en *El saber del no saberse*, el más antiguo es el *Talmud*, «[f]ormado por la *Mishnah* (ley oral codificada en torno al 200 d.C.) y la *Guemará* (comentario a la *Mishnáh* recopilado entre los siglos II y VI d. C.), durante siglos ha constituido

el principal signo de identidad del judaísmo y la base real de su fe y conducta»⁷⁵ (Vidal, *El Talmud* 9). El Talmud es una obra de más de veinte volúmenes agrupados por el orden de discusión en que la *Mishná*⁷⁶ misma aborda temas de orden legal en tratados. Es ahí donde se establece por escrito el código legal que en su origen fuera transmitido de generación en generación por las *baté-midrashim*⁷⁷. Este es la expresión religiosa de las prácticas legales del judaísmo rabínico, conocida como *halajá*. El *Talmud* discutirá, a partir de la *Mishná*, dicha *halajá* de forma sistemática:

The Gemara's analytical, argumentative commentary on the Mishnah's law emphasizes applied reason and practical logic, explains the regular and the routine rules of conduct and conviction, and harmonizes cases where different laws seem to conflict in principle. Its discussions cover the protracted age from Moses at Sinai to the seventh century of the Common Era, the dealing on nearly two millennia of the Judaic culture, lived out both in the Land of Israel and in Babylonia.

(Neusner "General Preface" xxv)

Pero, no todo es *halájico*; también existe la recopilación de anécdotas sobre la vida de ciertos rabinos en forma de relatos. Estos relatos son llamados *agadot* (pl. de *agadá* que puede traducirse

⁷⁵ Jacob Neusner resume: «Simply stated: the Mishnah presents laws and is about life, while the Gemara analyzes laws and is about the Mishnah» («General Preface» xxiv).

⁷⁶ Carlos del Valle habla de ella como «la colección haláquica (legal) normativa, autorizada y autoritativa, en las juderías de Israel y de la diáspora [haciéndose] texto de estudio en las academias judías palestinas y babilónicas» del siglo III d.e.c., cuyo autor Rabí Yehudá el príncipe, era «presidente del tribunal rabínico, patriarca de la judería palestina, descendiente en la línea de la sangre, de Hilel el viejo (s. I a. C.)» (*La Mishná* 13).

⁷⁷ Plural de *bet-midrash* o «escuela del *midrash*». Esta última palabra designa «al estudio de la palabra de Dios escrita en la Ley» (Pérez Fernández *Los capítulos...* 26).

por «relato»): «Las enseñanzas agádicas son aquellas que no se relacionan directamente con las leyes, sino que tienen un contenido exegético (interpretativo), ético, histórico o filosófico» (Coffman «Halajá y Agadá» XL). Maimónides, uno de los rabinos medievales que mayor influencia han tenido en el judaísmo, estableció tres acercamientos a la interpretación de dichas enseñanzas. En el tercero se establece que las *agadot*

contienen un sentido oculto que pretende enseñar verdades profundas, ya sean de carácter filosófico o místico. Esto lleva a considerar la *Agadá* como compuesta de dos niveles, el “revelado” (*niglá*) y el “oculto” (*nistar*). Se debe asumir que cualquier enseñanza agádica que parezca fantástica o descabellada fue realmente enunciada como una alegoría cuyo fin era transmitir una verdad profunda, enmascarándola bajo la forma de un relato alegórico.

(Coffman XLI)

Esta perspectiva es de especial interés para el presente trabajo, pues la *agadá* escogida por Hugo Mujica para *El saber del no saberse* en el texto «La belleza de un Rabí», da pie a una interpretación de carácter filosófico con relación al acto creativo. Sobre ella se habla en el capítulo II del presente trabajo. Esto no quiere decir que, necesariamente, Mujica conociese los acercamientos de Maimónides –sobre lo cual no existe indicio alguno, al menos, en el texto que nos ocupa–, sino que la tendencia interpretativa del autor con respecto a una *agadá* coincide con esta perspectiva.

2.1.2 La Cábala y el *Zóhar*

Otra de las referencias literarias utilizadas en *El saber del no saberse* es el *Zohar*, «la obra literaria más importante de la Cábala» (Scholem *Zohar, el libro del esplendor* 14), escrita, muy posiblemente, por un grupo de cabalistas comandado por Moisés de León, autor mayoritario de la obra⁷⁸. En la cultura judía, término «cábala» suele tener diversas significaciones culturales⁷⁹ y religiosas desde su denotación como «recibir» y «transmisión» en la cultura judía en general; puede designar tanto la recepción en un hotel o las horas de oficina de un profesor universitario, hasta la tradición que ha sido recibida de generación en generación en un contexto religioso. «Essentially» dice Joseph Dan «this term conveys the opposite of what usually is recognized as ‘mysticism,’ which is conceived as relating to original, individual visions and experiences. “Kabbalah” in the Hebrew religious vocabulary means nonindividual, nonexperiential religious truth, which is received by tradition» (*Kabbalah* 3). «Cábala», como un término aducido a lo que puede este tipo de prácticas esotéricas de los judaismos, fue acuñado por un grupo de judíos en busca del cultivo de dichas prácticas en la Edad Media: «Groups of Jewish esoterics and mystics, mainly in Spain, Provence, and later Italy, claimed to be in possession of a secret tradition concerning the meaning of the scriptures and other ancient texts, expounding them as relating to dynamic processes within the divine realms» (3). El *Zohar*

⁷⁸ Tradicionalmente atribuida a la figura *tanaíta* Simón bar Yojai, la crítica –desde G. Scholem– ha considerado a Moisés de León (1240-1305) como quien la precede. Actualmente, se considera: «the *Zohar* was quite probably composed by a group of Kabbalists, of which Moshe de Leon was a central part» (Fishbane «The *Zohar*, Masterpiece of Jewish Mysticism» 57).

⁷⁹ Joseph Dan apunta que el término tiene una significación amplia dentro de la cultura judía hablante del hebreo moderno en Israel: «[j]udging by their behavior, the Hebrew-speaking Israelis seem to be oblivious to the depth of their immersion in mysticism, and treat kabbalah as a simple, mundane word in their language» (*Kabbalah, A Very Short Introduction* 2).

pertenece a la Cábala clásica o «temprana» que es, en este caso, la tradición esotérica y mística compartida (de acuerdo a Joseph Dan) del judaísmo medieval, enmarcada en el período que va de la publicación del *Séfer ha-Bahir* y a la del *Séfer ha-Zohar*, el cual este último cierra⁸⁰ y es, hasta el día de hoy, definitorio en cuanto se trata el tema.

Es importante mencionar que, en cuanto que mística compartida tradicionalmente, la Cábala recoge aspectos del misticismo judaico ya presentes en tiempos del judaísmo medio. Puede decirse que, «[t]o be sure, the Jewish mystical tradition goes back to Biblical times and is firmly rooted in the Talmud and Midrashim» (Schochet, *The Mystical Tradition* 21). El mismo Gershom Scholem –con quien comienzan los estudios modernos sobre el misticismo judío⁸¹– señala que «In its wider sense it signifies all the successive esoteric movements in Judaism that evolved from the end of the period of the Second Temple and became active factors in Jewish history» (*Kabbalah* 3). Existen fuentes aun anteriores al siglo I como *El libro de Enoc*, *Los testamentos de los doce patriarcas* o los *Apocalipsis*⁸² –por mencionar algunos– todos ellos textos intertestamentarios⁸³ que circulaban en las comunidades judías de su tiempo y de los cuales se reconoce la influencia en la literatura mística posterior, como en el judaísmo medio el Evangelio

⁸⁰ Gershom Sholem la llama «clásica», mientras que Joseph Dan y otros académicos que le siguen, «temprana». Este período es definido como «the period of Jewish mystical creativity in Kabbalistic form bracketed by two literary creations of mystical theosophy» (Dan "Introduction" 1) aquellas que hemos mencionado (*Bahir* y *Zohar*).

⁸¹ «Although scholars had noticed this phenomenon since the 19th century, it was Scholem who brought it out of obscurity and argued that it was an essential part of Jewish history» (Swartz «Ancient Jewish Mysticism» 33)

⁸² También se consideran otros textos como los textos de Qumrán y aun la literatura rabínica. Ver en bibliografía Pérez, Aranda; García Martínez, F. & Pérez Fernández, M. *Literatura judía intertestamentaria*).

⁸³ André Paul señala que «No constituye, en primer lugar, los límites de un período» (*Intertestamento* 6), es decir, los 500 años, aproximadamente, que va entre los últimos textos bíblicos del Antiguo Testamento y la redacción del Nuevo Testamento. «"Intertestamento"» dice Pérez Fernández «no deja de ser un término convencional» (*Literatura judía intertestamentaria* 13).

de Juan⁸⁴ y el *Apocalipsis*. Asimismo, las *hejalot* («palacios»), textos del segundo y tercer siglo (d.e.c.), «a continuation of literary and ideological trend first present in the Enoch literature of the Pseudoepigraphia» (Dan «Introduction» 2). Estas últimas describen el fenómeno del misticismo de la *merkaváh* (con relación al carro divino en Ez 1 y 10). Esta tradición está documentada en el *Talmud*⁸⁵, codificada en la figura del escriba como una «enseñanza esotérica en sentido estricto [que] tenía por objeto [...] los secretos más arcanos del ser divino (la visión del carro)» (Jeremias *Jerusalén en tiempos de Jesús* 311). Un ejemplo común son los *Pirqué d'Rabbi Eliezer* (s. IX d.e.c.), compuesto como un *midrásh*, método interpretativo que será utilizado en la Cábala medieval y del que hablaremos en un momento. Con respecto al misticismo del judaísmo medio y la Cábala, puede decirse que:

Although Jewish mysticism is often equated with Kabbalah, Merkavah mysticism developed centuries before the Kabbalah and has little in common with it. Whereas the Kabbalah began in the 12th and 13th centuries in Provence and Spain, Merkavah mysticism developed in Palestine and Babylonia between the 3rd and 7th centuries. Whereas the Kabbalah is interested in the inner dynamics of the divine personality and the abstract and symbolic contemplation of the nature of God, Merkavah mysticism developed before the philosophical and spiritual concepts that

⁸⁴ Aunque el Evangelio de Juan sea una *hagadá* sobre Jesús, se le ha identificado de «místico», sobre todo, para nuestro interés, en el episodio en que Jesús habla con Nicodemo, a la manera de los escribas de su tiempo, que «transmitían privadamente» (Jeremias *Jerusalén en tiempos de Jesús* 311) este tipo de enseñanzas.

⁸⁵ Joachim Jeremias identificó el tratado de *Haguigá* en el *Talmud* y en la *Toseftá*. Ver bibliografía: *Jerusalén en tiempos de Jesús*, págs. 310-311.

shaped Kabbalah entered the mainstream of Jewish intellectual life.

Hekhalot literature, in contrast, concerns the concrete vision of God and

His retinue and the rituals for bringing angels down to earth.

(Swartz "Ancient Jewish Mysticism" 34)

Este importante contraste entre misticismo medieval judío y misticismo judío de la antigüedad, no debe hacer olvidar que en el caso específico del *Zohar* conviven elementos literarios propios de la literatura del judaísmo medio. Entre estos elementos se encuentran al menos tres: el uso del *midrásh* como hermenéutica sobre la *Torá* y el uso de la *agadá*, ambos como géneros literarios⁸⁶. En tercer lugar, el uso del nombre de Dios como algo secreto y mágico.

Con respecto a la primera, hay que recordar que la palabra *midrásh* se usa desde la antigüedad significando «búsqueda o estudio (de la raíz *drš*); concretamente se refiere al estudio de la palabra de Dios escrita en la Ley. La actividad derásica (o midrásica) tienen como presupuesto que Dios con la Ley entregó a Israel *toda* su voluntad» (Pérez Fernández *Los capítulos de Rabí Eliezer* 26). Esta última palabra «toda», es una referencia a la *Torá oral* (*Torá shebealpé*)⁸⁷ es decir, al cuerpo de enseñanzas y dichos transmitidos de manera oral que, según la tradición rabínica, se remontan hasta Moisés y son consideradas tan normativas como aquella revelación escrita (*Torá shebijtaj*) que es el Pentateuco. Por lo tanto, se dará la división

⁸⁶ «The Zohar is marked by two dominant genres [...] in the literary world of rabbinic antiquity. The first of these [...] is the mystical-midrashic genre [...] The second mayor genre of the *Zohar* is the fictional narrative» (Fishbane «The *Zohar*...» 50, 51).

⁸⁷ Esto es muy claro en su fuente original: la primera sentencia (o *mishnayá*) del tratado mishnico *Pirque Abot*. Ver *Abot* en *La Misná* p. 835-856, edición de Carlos del Valle.

entre *midrásh halájico* (interpretación de la Ley) y *midrás agádico* (interpretación de pasajes oscuros en el cuerpo bíblico). En el *Zohar*, el *midrásh* puede entenderse de alguna manera en que lo fue en la antigüedad; como forma interpretativa y como género literario: «Midrash also comes to designate more specifically the result of interpretation or writings containing biblical interpretation. The darshan (Aram. darosha) is the Bible interpreter or preacher» (Strack y Semberger *Introduction to the Talmud...* 234-235). Este uso se da de una forma renovada en el *Zohar*: «an altogether different and brilliant construction of discourse, a lyrical and playful theological imagination that works homiletically out of a bold engagement with Scripture» (50). Brinda, además aquella imagen de texto antiguo tan cara a su pseudoepigrafía y sentido de transmisión remontada a la figura del *tanaíta* Simón bar Yohai, sobre quien se inserta el uso de la *agadá* como relato de las historias del sabio. En el *Zohar*, el uso tanto del *midrásh* como de la *agadá* es contrario a la composición literaria de la mayoría de los textos cabalísticos en la España de su tiempo (s. XIII) lo hacían⁸⁸.

Con respecto al tercer elemento, la designación «nombre de Dios» puede tener una muy antigua y diversa consideración en relación a una actitud del creyente –más allá de la enunciación prohibitiva y, por lo tanto, eufemística del tetragrama– en cuanto al seguimiento de los mandamientos y las reglas halájicas, así como al estudio de los textos sagrados en el judaísmo (ya sean de la *Torá* escrita u oral). Así, aun hoy el estudio de la Cábala está ligado al conocimiento del nombre divino como una significación de la dedicación a los secretos de este

⁸⁸ Ver Fishbane «The *Zohar*, Masterpiece of Jewish Mysticism», pág. 50, ficha referida en bibliografía. En el caso del *Bahir*, texto más antiguo que el *Zohar*, el uso del *midrásh* es indefectiblemente parte fundamental de su estructural iteraria, si bien no la *agadá*. Ver *The Heart and the Fountain* (28-29) de Joseph Dan, referido en la bibliografía.

misticismo. En una edición actual del *Zohar*, se citan las palabras del cabalista Rabí Ishaiahu Horwitz (1555-1630):

Debes saber que el versículo: «Y lo ampararé porque conoce Mi Nombre» (*Salmos* 91:14), se refiere al secreto del estudio de la Sabiduría de la Cábala. Y quien no vio la Luz de esta Sabiduría no ha visto luces en su vida, porque recién entonces entenderá y comprenderá el secreto de su Unicidad y el secreto de Su Providencia, y comprenderá lo referente a los Nombres y descripciones mencionados en la Torá, todo lo cual se escapa de la sabiduría filosófica.

(*El Zohar* 86)

Esto confirma lo que Gershom Scholem entiende por misticismo judío (y más específicamente, clásico), en cuanto a una actitud «determinada por la experiencia fundamental del yo más íntimo que entra en contacto inmediato con Dios o con la realidad metafísica» (Scholem *Las grandes tendencias...* 24) pero adherida a la tradición de donde nace: «No existe el misticismo como tal, sino el misticismo de un sistema religioso en particular: misticismo cristiano, musulmán, judío y así sucesivamente» (26). El *Séfer ha-Zohar* es un libro que se coloca ideológica y literariamente en este contexto. Idel Moshe ha distinguido dos corrientes de la Cábala en las que las tendencias o escuelas identificadas por Scholem, se agrupan por “el análisis fenomenológico de los materiales cabalísticos” (*Cábala* 15). Estas son la teosófico-teúrgica y la extática. El *Zohar* pertenece a la primera por tratarse de un texto teosófico. Idel menciona que la corriente teosófico-teúrgica

abarca dos temas centrales: la teosofía –una teoría de la estructura compleja del mundo divino– y la forma ritualista y experiencial de unirse a la divinidad para generar un estado de armonía. Se trata de una forma de religiosidad marcadamente teocéntrica que, aunque no ignore las necesidades del ser humano, tiende a percibir la perfección religiosa como un instrumento que permite ejercer una influencia efectiva sobre las alturas.

(Scholem *Las grandes tendencias...* 15)

Así pues, el conocimiento del nombre divino será un sinónimo del estudio de la cábala teosófico-teúrgica de manera general. De manera específica, el Nombre está ligado al tema recurrente de la creación, una tradición que se remonta al Evangelio de Juan (en el que *λογος* tiene un carácter divino y creador) y los textos posteriores al judaísmo medio: las *hejalot* y los *targúmenes*, especialmente el *Pseudo-Jonatán* (en donde la palabra *memra*, el equivalente del *λογος* griego en el Evangelio de Juan, es utilizada para identificar al mesías), vía la antigua tradición samaritana del *Memar Marqah*⁸⁹. En el *Zohar* el acento de la interpretación del Nombre está en lo teúrgico, es decir, en la correspondencia al valor de sus letras con cada mundo creado así como en su carácter creador de los mundos, algo que puede encontrarse en textos cabalísticos anteriores al *Zohar* como *Bahir* y *Yetsirá*, entre otros, pero bajo el concepto de *sellar*. En esta perspectiva, compartida por los cabalistas, la misma *Torá* «tal como está publicada, se

⁸⁹ Para una exposición de la tradición samaritana del nombre divino ver *The Name of God in Jewish Thought. A philosophical analysis of mystical traditions from apocalyptic to Kabbalah*. Routledge, London-New York, 2016, de Michael T. Miller, págs. 31-39.

funda y construye completamente sobre el Tetragrama; está tejida a partir del Tetragrama y sus nombres calificativos, es decir, a partir de los epítetos divinos que se derivan y emergen de él en todo momento [...] en último análisis, todos estos nombres sagrados en sí mismos se derivan también del Tetragrama» (Scholem «El nombre de Dios» 30).

Hay que mencionar que a partir de los textos precabalísticos o las *hejalot*, como antecedente del misticismo del nombre divino, se compone una tradición que

relacionaba la asociación del nombre de Dios con las luces ardientes [del trono divino, la *merkabá*]. Dos tendencias surgen de aquí: una procede de las letras y a partir de ellas construye los nombres, y la otra proviene del Tetragrama mismo, visto como la realidad más profunda frente a la cual todos los otros nombres parecen no ser sino relativos: la expresión simbólica de uno de los infinitos aspectos de la omnipotencia de Dios.

(Scholem «El nombre de Dios» 21-22).

Estas tendencias están claramente marcadas en la cábala, como se puede notar en los fragmentos de los textos que citamos anteriormente.

Es importante mencionar lo que Joseph Dan señala con respecto a la originalidad que la Cábala representa para los cabalistas y de quienes la estudian académicamente: «The kabbalah, according to the kabbalists, is never new; it can be newly discovered or newly received, but essentially it is millennia-old divine truth. Scholars, of course, hold the opposite view [as] the result of original thought and the fruit of the individual creativity of each kabbalist» (*Kabbalah...* 4). Además, la referencia académica a una Cábala es inusual debido a que existe una

clasificación de las distintas escuelas nacidas por las figuras que les hicieron ver la luz, como es el caso de la cábala de Isaac Luria, de Abraham Abulafia o la de Moisés de León, el autor principal del *Zohar*.

Es este aspecto de tradición continua (remontada a los tiempos de Segundo Templo en el s. I), lo que será recogido también en *El saber del no saberse*. No en tanto que certidumbre mitológica en el relato de sus orígenes según el *Zohar*, sino en el de continuidad de una tradición transmitida que, sin embargo, ya ha sido. Dice Hugo Mujica al final de «A modo de prólogo»: «me vino este agradecer a eso que llamamos -y solemos hacerlo con cierto desprecio- tradición, herencia..., pasado» (*El saber...* 11). Con estas palabras, de alguna manera, Mujica toma distancia de aquello que ha sido; en este caso: el Talmud, la Cábala, el judaísmo, la religión, en contraste con lo que cabalistas del día de hoy considerarían aun algo viviente. ¿Cuál es el sentido de estas «tradición, herencia..., pasado»? Sin duda, su actualización como «agradecimiento» que bien puede entenderse como algo que tiene todavía una potencia significativa para discurrir sobre lo poético.

2.1.3 Los textos cabalísticos de Abraham Abulafia

Como se mencionó con anterioridad, historiadores de la religión consideran que el término «Cábala» reúne superficialmente la diversidad de escuelas judías místicas medievales, así como el de «judaísmo» para referirse a las distintas manifestaciones religiosas judías. Así lo entiende Gershom Sholem cuando habla de las «tendencias» de la Cábala. Entre ellas está la de Abraham Abulafia, que se distingue por ser profética, lo que en su tiempo no fue muy bien recibida,

debido al temor que existía de que ciertas enseñanzas prácticas se hicieran del público en general, además de que se distinguía de forma opuesta a la cábala teosófica.

Como hemos dicho con anterioridad, para Moshe Idel, la cábala se divide en teosófico-teúrgica y extática. Para Scholem se trata de dos escuelas opuestas. La cábala de Abulafia es del tipo extática, mientras la del *Zohar* y otros textos cabalísticos como *Bahir* o *Yetsirá* son teosófico-teúrgicos. Mientras esta enfatiza sobre la naturaleza de los mundos y la trascendencia de los mandamientos como efectos en la divinidad, la primera lo hace en la experiencia personal mediante una serie de prácticas no convencionales. Dice Scholem: «It is a significant fact that the most famous and influential book of our mystical literature, the *Zohar*, has little use for ecstasy» (*Major Trends* pos 2708).

De los textos de Abulafia, dice Scholem, a pesar de constar en tratados numerosos, «not one [...] has been published by the Kabbalists, while the *Zohar* runs into seventy or eighty editions. Not until Jellinek, one of the small band of nineteenth century Jewish scholars [...] published three of his minor writings and some extracts from others, did any of them appear in print» (*Major Trends...* pos 2722). La restricción que sufrieron los casi veintiséis trabajos cabalísticos y veintidós proféticos de Abulafia (de los cuales no se han hallado todos)⁹⁰ se debió a la oposición que tuvo el autor por los cabalistas de tiempos posteriores. «[T]he point» dice Scholem «is that although Abulafia himself never thought of going beyond the pale or rabbinic Jewry, his teachings can be put into effect by practically everyone who tries. That probably is one of the

⁹⁰ Esta es una autoreferencia autoral de Abulafia que Gershom Scholem trae a colación en su conferencia. Ver *Major Trends* pos 2722, edición Kindle. Entre los manuales escritos por el cabalista español, Scholem menciona «El libro de la vida eterna», «La luz del intelecto», «Las Palabras de la belleza» y «El libro de la combinación» (pos 2931).

reasons why the Kabbalists refrained from publishing them» (pos 2733). No es sino hasta que el mismo Scholem da a conocer fragmentos de los textos del cabalista español –y después Moshe Idel en textos totalmente dedicados a él– como éstos serán dados a conocer en otros idiomas además del hebreo o el inglés (debido a las traducciones de su trabajo).

Precisamente en la cuarta de las conferencias agrupadas en *Major Trends in Jewish Mysticism* sobre Abraham Abulafia (publicado originalmente en inglés, el año 1941) es como puede conocerse breves pasajes de la obra de este cabalista. Algunos de los fragmentos que Hugo Mujica cita en *El saber del no saberse* vienen de la edición del Fondo de Cultura Económica traducida por Beatriz Oberländer, aunque citada por otra fuente, precisamente, de donde vienen los demás fragmentos: un libro llamado *La inquisición y la Cábala* de Andrés Claro (en 1996 y posteriormente en 2009). Hasta el momento no existe ninguna edición al español de alguna obra de Abraham Abulafia directa del hebreo medieval, de tal forma que los únicos fragmentos que Mujica pudo utilizar desde el español se encuentran en estas dos ediciones. Podría decirse que Mujica utilizó tan solo la de Andrés Claro, quien a su vez cita un fragmento utilizado por Gershom Scholem en la conferencia referida sobre Abulafia, con la traducción de Oberländer, que Mujica utiliza en la parte II del texto «Abraham Abulafia: el gozo de la nada»⁹¹. Pero, en la cita que Mujica hace de un texto cabalístico anónimo, aun las palabras dentro de su propio texto que dan pie al fragmento, el poeta argentino usa las de Andrés Claro:

<i>La inquisición y la Cábala</i>	<i>El saber del no saberse</i>
-----------------------------------	--------------------------------

⁹¹ En el apartado «E. La inquisición en acción: la persecución a la escritura» de la segunda parte («Ontología y escritura», págs. 459-571), en la página 555 de la sección «vii. Los nombres divinos o el lenguaje puro» de la parte 4, se cita el fragmento que usa Mujica en su texto (págs. 62-63) venido originalmente de la traducción de Oberländer, según la nota al final del documento no. 250 de Claro.

«En el <i>Séfer Sha'arey Zede</i> , escrito por un cabalista anónimo contemporáneo de Abulafia, se lee»	«En el <i>Séfer Sha'arey Zede</i> , escribe un cabalista anónimo contemporáneo de Abulafia»
Página 559	Página 64

El fragmento citado, parece ser una traducción de Claro al español de la publicada en inglés por Moshe Idel en *Kabbalah. New Perspectives*⁹². Esto quiere decir que lo que es citado en *El saber del no saberse* con respecto a los textos de Abraham Abulafia, se limita a los fragmentos que Claro usa en su texto –limitados, a la vez, por las fuentes de las cuales él mismo las extrae⁹³–. Al no leer directamente a Scholem, Mujica construye su poética mediada por las citas de estos textos académicos.

Los fragmentos de los textos de Abulafia en *El saber del no saberse* son de línea «profética», es decir, aquellos en los cuales el cabalista español discurre sobre los métodos de entrar en relación con el nombre divino, comparándose con el profeta bíblico Isaías. Se habrá de recordar que el tercer elemento que la Cábala hereda de las enseñanzas esotéricas del judaísmo medio, así como de las *hejalot*, es el carácter sagrado del Nombre propio divino, יהוה (YHVH). Esto es

⁹² Este libro, originalmente editado en 1988, fue traducido al español por primera vez en 2005 (Ediciones Siruela, España) y en 2006 (Fondo de Cultura Económica, en México), cuatro y tres años, respectivamente, antes de la segunda edición de *La inquisición y la Cábala* de Andrés Claro (2009). Sin embargo, Claro no utiliza estas traducciones ya que la nota al final del documento no. 259 de su texto, correspondiente al fragmento del *Séfer Sha'arey Zede* (pág. 559) refiere a la edición de Moshé Idel en inglés. El mismo Moshe Idel dice, en la nota no. 153 al final de dicho fragmento: «I quote here Scholem's translation in *Major Trends*, pp. 149-150» (Idel *Kabbalah*. 386). Además, las traducciones al español entre las ediciones de Siruela y el FCE (mismos traductores) difiere notablemente de la de Andrés Claro.

⁹³ Véanse las dos notas anteriores.

válido también para la cábala extática, pero de una manera distinta. Joachim Jeremias ha señalado que, debido a la circulación de un texto como *Enoc* en la antigüedad⁹⁴, dentro de las enseñanzas esotéricas de los escribas del judaísmo medio sobre aquellos secretos transmitidos, «probablemente también formaba parte de ellos el sagrado nombre de Dios, dotado de una virtud mágica» (*Jerusalén en tiempos de Jesús* 311). Este parece ser el caso de los textos proféticos de Abulafia, elaborándose, sin embargo, de una manera particular. Según Gershom Scholem, esta consiste en una mística que intenta liberar el alma de sus ataduras sensibles para poder lograr entrar en el mundo de lo espiritual, por lo que el tetragrama se convierte en la meta de una revelación extática a la cual llegar por medio del uso de las letras hebreas del alefato (alfabeto hebreo) en una práctica combinatoria original⁹⁵. A esta técnica Abraham Abulafia la llama *Jojmá ha-Tseruf*, «ciencia de la combinación de letras»: «[t]his is described as a methodical guide to meditation with the aid of letters and their configurations [...] According to this doctrine [...] all things exist only by virtue of their degree of participation in the great Name of God, which manifests itself throughout the whole Creation» (Scholem *Major Trends* pos 2868-2902).

Las veintidós letras del alefato tienen una importancia crucial respecto del concepto de creación. Esto puede hallarse en los tres textos más representativos de la cábala teúrgico-teosófica que hemos mencionado: *Bahir*, *Yetsirá* y *Zohar*. En el primero, a la manera de una exégesis *deráshica*. En el segundo, de forma poética. En el *Zohar* de forma agádica. Para entender

⁹⁴ La muestra mayor de esto podría ser la Carta de Judas en la que se cita un fragmento del libro. Ver Jud 1:14 en el Nuevo Testamento.

⁹⁵ Ver en *Major Trends in Jewish Mysticism*, la cuarta conferencia a la que nos hemos referido, «Fourth Lecture: Abraham Abulafia and The Doctine of Prophetic Kabbalism» pos 2902, edición Kindle. Referida en la bibliografía.

cómo esto tendrá una importancia para una lectura contextual de *El saber del no saberse* respecto de su intertextualidad con los fragmentos de Abraham Abulafia –los cuales, dicho sea de paso, no son ni midráshicos ni poéticos ni alájicos–, citaremos los siguientes ejemplos, en los que los términos «combinación» y «permutación» son clave.

En el pasaje *midráshico* CVII del *Séfer ha-Bahir* se lee:

¿Y qué quiere decir el versículo de *Números 6, 24-26*: “te bendiga y te guarde. Que haga resplandecer Su rostro sobre ti y tenga de ti misericordia. Que alce sobre ti Su rostro y ponga en ti la paz”?

Se trata del Nombre inefable, el *shem ha-meforash* del Santo, bendito sea. Se refiere al nombre de doce letras, puesto que en ese pasaje el Tetragrama se repite tres veces: יהוה, יהוה, יהוה. Eso nos enseña que los Nombres del Santo, bendito sea, forman tres escuadras, y que cada una de ellas iguala a su vecina y están todas selladas por las letras *iod, hei, vav, hei*.

¿Y cómo las permutas (*tzaruf*)?

Yod, hei, vav, hei, veinticuatro veces. Una de las escuadras es denominada por las palabras: «Que יהוה te bendiga». Y lo mismo ocurre con el versículo siguiente. Allí también encontramos los veinticuatro Nombres del Santo, bendito sea.

Otro tanto es válido para el tercer versículo: «Que יהוה tenga misericordia de ti, que comporta, también él, los veinticuatro Nombres del Creador. Eso nos indica que cada escuadra tiene veinticuatro capitanes y príncipes. Permuta ahora tres veces veinticuatro capitanes y príncipes. Permuta

ahora tres veces veinticuatro y obtendrás los setenta y dos nombres del Creador, bendito sea, que resultan de las tres palabras que aparecen en los versículos de *Éxodo 11, 19-21*: «*Vaisá* (partió), *vaiabó* (vino), *vaiet* (atendió)». (Hakaná 82-83)

Así comienza el *Séfer Yetsirá*:

A través de treinta y dos vías misteriosas de sabiduría el Señor de los Ejércitos ha trazado [su universo] de tres maneras:
con la escritura, con la cifra y con el relato.

Diez cifras sin más

y veintidós letras fundamentales:

[...]

sella el arriba con YHV

[Toma] tres letras principales

y fíjalas en su gran Nombre.

Sella con ellas las seis direcciones.

Dirígete hacia el arriba y séllalo con la *yod*, la *he* y la *vav*.

[...]

Veintidós letras [fundamentales]:

trázalas, diseñalas,

combínalas, permútalas

y forma con ellas el alma de toda creatura

y de todo lo que será creado en el futuro.

(*Libro de la creación* 53, 59, 63, las palabras entre corchetes, así en el original)

El siguiente fragmento del *Zohar* (I, 2b-3b) discute lo que, a la vez, dicen *Génesis* 1:1 y *Bereshit* Rabá 8:2. Se trata de un *midrásh agádico* bastante conocido:

«En el principio». Rav Amnuna, el Anciano, dijo: encontramos en las primeras palabras del Génesis una inversión en el orden alfabético de las letras del abecedario hebreo: primero una *Bet*, y también después una *Bet* en la expresión *Bereshit bará* –«En el principio creó»–, y después dos veces aparece la letra *Alef* en las dos palabras hebreas *Elohim et* –...Dios a...–. Mas cuando El Santo, Bendito Sea, quiso hacer el mundo, todas las letras estaban cerradas porque aun no habían sido creadas. Y durante los dos mil años hasta que creó el mundo, El Santo Bendito sea las contemplaba y se regocijaba con ellas.

Cuando quiso crear el mundo, todas esas letras se presentaron ante Él, de la última a la primera.

(109-110)

Puede notarse que en todas estas porciones de textos las letras hebreas del alefato están íntimamente relacionadas con la idea de creación hallada en el tetragrama (YHVH, llamado por el nombre hebreo de cada una de sus letras «*yod, hei, vav, hei*», en hebreo: יהוה), a partir del cual se entiende el origen de la creación. El *Bahir* considera que la permutación del tetragrama permite hallar dicho comienzo por la simple razón de enunciarse toda ella en la combinación

de las cuatro letras de dicho Nombre. El *Yetsirá* vincula el tetragrama con el orden en que, más tarde, el *Zohar* llamará las *sefirot* y comenta respecto de las veintidós letras del alefato. Esto último es el tema central del *midrásh agádico* del *Zohar*. Ambos textos discuten al *Midrash Bereshit Rabá* del s. IV d.e.c, que es un comentario a *Génesis (Bereshit)*. En él se habla por primera vez de las letras hebreas teniendo un papel protagónico en la narración de la creación del mundo en la *Torá*. Por ejemplo, el *Yetsirá* concibe el conocimiento del tiempo futuro las veintidós letras del alefato, una idea que convive con lo que se halla en *Bereshit Rabá*:

We know what will be in the future. How do we know it? Just as Jacob had told his sons what would happen in time to come, just as Moses told the tribes their future, so we may understand the laws of history if we study the Torah. And in the Torah, we turn no beginnings, the rules as they were laid out at the very start of human history. These we find in the Book of Genesis, the story of the origins of the world and of Israel.

(Neusner «Genesis and Genesis Rabbah» pos. 2)

Podría entenderse que en este fragmento existen referencias veladas a la tradición anterior al judaísmo medio, la de los textos pseudoepigráficos o intertestamentarios como *El testamento de los doce patriarcas* en los que se cuenta, por cada uno de esos personajes, el porvenir. Debido a esto, posiblemente, en tanto que el conocimiento sobre el tiempo futuro viene del estudio de la *Torá*⁹⁶ que se halla escrita en hebreo, del conjunto de letras que lo conforman.

⁹⁶ Que, en el contexto de la tradición, se refiere a todos esos textos fuera del canon bíblico y que le sirven de comentario, como la *Mishná*, el *Talmud*, el *Midrásh*, etc.

En cuanto al *Zohar* y el pasaje de las letras que se presentan ante YHVH, en *Bereshit Rabbah* se discute la razón por la cual el mundo fue creado con la segunda letra del alefeto *Bet* (ב) y no con la primera, la *Álef* (א), debido a que la primera palabra de *Génesis* inicia con aquella (*B'reshit*). Entre las diversas discusiones que se suscitan, un *tanáíta* comenta que *Álef* se presenta ante YHVH para reclamarle: "Abinah said in R. Aha's name: For twenty-six generations the *alef* complained before the Holy One, blessed be He, pleading before Him: 'Sovereign of the Universe! I am the first of the letters, yet Thou didst not create Thy world with me!'" (*Midrash Rabbah* 2b, pos 751). De este pasaje es de donde el *Zohar* se nutre para considerar el desfile de las veintidós letras del alefeto frente a YHVH como partícipes de la creación.

Como puede notarse en los puntuales ejemplos anteriores, el tetragrama, el alefeto, la combinación y permutación de sus letras, son elementos presentes en la cábala en general con el propósito de conocer, ya sea los nombres divinos o las cosas por venir. No es casualidad que, aunque de forma poco convencional, Abraham Abulafia recurra a este tema en su cábala profética, para él –dice Moshé Idel–, «the Holy Name contains within itself 'scientific' readings of the structure of the world and its activities, thereby possessing both an 'informative' character and magical powers» (*Mystical Experience...* 19).

Ahora bien, la manera en que Abulafia se sirve de las letras hebreas está totalmente direccionada hacia la experiencia extática, de tal manera que no se hallará en sus textos «proféticos» ningún tipo de género literario utilizado en el *Zohar* –por ejemplo– ni siquiera una referencia al *Midrásh*. Lo que hay en sus textos proféticos, es la narración de una experiencia que puede llevarse a la práctica. No puede decirse que Abulafia no haya recibido influencia de

la forma en que en las *hejalot* se veía ya el Nombre divino (YHVH) con relación al conocimiento de lo futuro o la combinación de sus letras, así como técnicas de búsqueda del éxtasis propias de tendencias místicas judías y no cabalísticas⁹⁷ tanto como no judías⁹⁸. Con todo, Abraham Abulafia realiza una manera muy original de combinación de los nombres divinos, que Moshe Idel⁹⁹ identifica como «atomización», en la que la total desarticulación de la estructura formal del tetragrama da lugar a nuevas combinaciones que buscan un paralelo psicológico en la conciencia de quien las realiza.

Léase el siguiente pasaje (precisamente, el texto que cita fragmentariamente Hugo Mujica en *El saber del no saberse*, citado a la vez, por Andrés Claro, tomado del texto traducido de la conferencia de Scholem):

Prepárate para tu Dios, ¡oh Israelita!. Prepárate para dirigir tu corazón solamente a Dios. Purifica tu cuerpo y escoge una casa solitaria donde nadie escuche tu voz. [...] En la hora en que te prepares para hablar con el Creador, y si deseas que Él te revele Su poder, cuida de abstraer tus pensamientos de las vanidades de este mundo. Cúbrete con tu *talit* y ponte *tefilín* en la cabeza y en las manos, a fin de llenarte de temor de la *Shejiná* que se encuentra cerca de ti. Limpia tus ropas y, de ser posible, procura que toda tu vestimenta sea de color blanco, pues todo ello contribuye a acercar

⁹⁷ Como el grupo *Jasidim* alemán de su tiempo. Para una lectura de este tema y sobre otras influencias, ver el libro: Idel, Moshe. *Mystical Experience in Abraham Abulafia*. Tr. Jonathan Chipman. State U of NY P. 1988.

⁹⁸ Moshe Idel dice: «At the time, the explicit connection between prophecy and contemplation of the Divine Names was an unusual one and, in my opinion, is indicative of the penetration into Ibn Latif's thought of a view from one of Abulafia's sources» (*Mystical Experience...* 18). G. Scholem apunta que Abulafia llegó a tener relación con místicos no judíos (*Major Trends...* pos 2810).

⁹⁹ *Mystical Experience in Abraham Abulafia*, pág. 19.

el corazón al temor y al amor a Dios. [...] Luego toma una pluma, tinta y una tablilla para escribir y recuerda que vas a servir a Dios con el corazón lleno de júbilo. Ahora comienza a combinar pocas o muchas letras, a permutarlas y combinarlas hasta que tu corazón entre en calor. Presta mucha atención a los movimientos de las letras y a los que tú puedes producir al moverlas. Y cuando sientas que tu corazón ha entrado en calor y veas que por medio de la combinación de letras *puedes percibir cosas nuevas que no podías conocer por tradición ni por ti mismo*, cuando estés preparado para recibir la corriente de fuerza divina que fluye hacia ti, entonces utiliza toda la profundidad de tu verdadero pensamiento para imaginar en tu corazón el Nombre de Dios.

(Scholem *Las grandes tendencias...* 119-120, subrayado mío)

En este caso, lo que llama la atención para nuestro propósito es la frase en cursivas. Deja ver aquello que se disocia, hasta cierto punto, de una desatención de lo religioso como centro de su práctica mística. Como hemos dicho, al menos en este texto no hay sino una búsqueda de la experiencia extática. Al parecer, en su tiempo, esto le valió enemistades al cabalista español. Además del hecho de que Abulafia no era rabino ordenado¹⁰⁰, esto no le impide realizar sus prácticas ni escribir sobre ellas ni tener un conocimiento erudito sobre las fuentes literarias judaicas y cabalistas de su tiempo, a decir de Gershom Scholem.

¹⁰⁰ Sobre estos aspectos biográficos, ver el final de la parte segunda y la parte tercera de la cuarta conferencia de Scholem en *Major Trends of Jewish Mysticism* (pos 2750 y pos 2811, edición Kindle).

La cuestión radica en que la atención a las normas religiosas es escasa como, por ejemplo, las del rezo. De hecho, puede deducirse del párrafo anterior, que la aplicación de su técnica *Jojmá ha-Tseruf* tiene cierta similitud cualitativa con el rezo judío, es decir, con una conexión con lo divino así como era visto en su tiempo y por las comunidades judías en la diáspora. Por no decir que las palabras «en la hora en que te prepares para hablar con el Creador» en específico, se hace alusión al momento del rezo (matutino muy probablemente) con relación a los elementos del rezo. Dice Abulafia: «Cúbrete con tu *talit* y ponte *tefilín* en la cabeza y en las manos, a fin de llenarte de temor de la *Shejiná* que se encuentra cerca de ti» (119).

El *talit* (manto de rezo) y los *tefilín* (filacterías) son esos elementos fundamentales del rezo judío, que le conforman como tal de manera ritual¹⁰¹. De hecho, Abulafia respeta el orden en el que han de colocarse antes del rezo matutino según el *Shulján Aruj* (una obra de origen medieval que codifica las prácticas religiosas y la conducta en el judaísmo escrita por el rabino sefaradí y cabalista Yosef Caro): «Después de ponerse el *talit* con los *tzitzit*, póngase el *tefillín* debido al orden en santidad» (*Shulchan Arukh* 25:4, traducción mía¹⁰²), lo que implica una jerarquía del *talit* sobre los *tefilín*. Abulafia no disocia su práctica extática de la estructura formal del ritual del rezo en el judaísmo y parece, también, tomar el valor simbólico de sus dos elementos materiales que insertan la práctica dentro de un contexto religioso. El *Shulján Aruj* – que sigue aplicándose hasta nuestros días– menciona que quien usa *talit* y *tefilín* en el rezo implica, de su parte, «someter a Dios su alma, la cual reside en su cerebro, así como su corazón

¹⁰¹ El uso del *talit* se remonta a tiempos del judaísmo medio. Las filacterías son propias de la era talmúdica (ver *Berajot* 6b). Su uso actual se encuentra codificado en *Shulján Aruj* 25-31 (obra del cabalista Yosef Caro).

¹⁰² Todas las traducciones de este texto serán mías, excepto en los casos en que se indique lo contrario.

representa el deseo carnal. A través de esto, recordará al Creador y moderará su búsqueda de placer» (25:5). Esto puede sugerirse en las palabras de Abulafia: «y si deseas que Él te revele Su poder, cuida de abstraer tus pensamientos de las vanidades de este mundo» (Scholem *Las grandes tendencias...* 119).

Como puede notarse, Abraham Abulafia no separa su práctica extática del ritual del rezo, de hecho, la integra en su momento de ejecución de forma cualitativa. En otras palabras: la técnica extática *Jojmá ha-Tseruf* tiene la misma cualidad que el rezo en términos de conexión con la divinidad, de revelación, de experiencia, pero no de estricto cumplimiento de las normas *halájicas*. No busca producir (mediante el rezo) cierto efecto en la divinidad. El uso del *talit* y los *tefilín* así en lo material como en lo simbólico de su propio código *halájico*, determinan este vínculo. Sin embargo, es este aspecto particular lo que coloca dicha práctica al margen de toda interpretación teosófico-teúrgica de la cábala porque no consta de las características que la harían tal: ser teocéntrica o sea, usar el rezo mismo como «[a] ritualistic and experiencial way of relating to the divinity in order to induce a state or harmony. This is a highly theocentric form of religiousness that [...] tends to conceive of religious perfection as instrumental for exerting effective influence on high» (Idel *Kabbalah* xi). La práctica de Abulafia sería mayormente de tipo extático, el cual es, como dice Moshe Idel, antropocéntrica (xi) y cuya experiencia mística es lo más importante. Finalmente, hay que notar que esta experiencia se llega a través del juego material de la escritura de las letras del tetragrama.

2.1.4 El relato jasídico: anécdota legendaria

El movimiento jasídico comienza en el s. XVIII con la figura mítica del Baal Shem Tob, cuya apropiación de las enseñanzas cabalísticas de textos medievales forman parte primordial del movimiento hasta el día de hoy con sus ramas en grupos como *Jabad (Chabad)*, de gran popularidad dentro del jasidismo del siglo XX y el presente¹⁰³. Las enseñanzas del Baal Shem se convierten en modelos tanto didácticos como literarios y son, el día de hoy, característicos del jasidismo. Sin embargo, dicho modelo es totalmente tradicional dentro del judaísmo por ser de carácter *agádico*: narra anécdotas de la vida de maestros o de la cotidianidad en la que pueden aplicarse los preceptos *halájicos* y la moral de este judaísmo. De hecho, se enraiza en el *mashal* o parábola, muy usada desde tiempos bíblicos y en el *Zohar*, el Talmud y el Midrásh, así como por los Evangelios en el judaísmo medio. Este modelo es, desde la antigüedad “un refrán popular, un proverbio literario o un discurso poético” tradicional (Maisonneuve *Parábolas rabínicas* 10) utilizado «para ilustrar o explicar la Escritura, bien incluso para dar una enseñanza sin relación directa con la Escritura. De ahí viene el recurso casi sistemático a la parábola como procedimiento didáctico» (19). Este segundo caso será predominantemente el de las parábolas jasídicas hechas relato.

La oralidad juega un papel importante en la configuración de las enseñanzas historiadadas dentro del jasidismo. La transmisión de generación en generación sigue teniendo una fase primordial hasta el registro escrito de dichas parábolas, «pero, de dichos escritos recopilados,

¹⁰³ A tal grado es así, que la imagen mayormente utilizada del judío religioso «ultra-ortodoxo» por los medios, desde el siglo XX, es aquella popularizada por *Chabad*. Por otro lado, aun antes, una de las obras de Broadway más populares, *The Riddle on the Roof*, la comunidad judía rusa retratada ahí es jasídica, basada, por cierto, en la obra de teatro *Tevie, el lechero (Tevie der Miljiguer, en yiddish, publicada en 1917)* de Schólem Aléijem.

solo se conservan muy pocos textos genuinos» (Buber *Cuentos jasídicos* 18). En los inicios del jasidismo, la figura del *tzadik* es líder espiritual en las comunidades, el sabio humilde que no persigue las riquezas o el honor y que, en el contexto de sus anécdotas legendarias, son «aquellos que resistieron la prueba» (25). Durante el s. XIX, la figura del *Maguid* («el que cuenta») es la de un maestro jasídico que transmite secretos, aun cabalísticos, en sus enseñanzas. Algo parecido a lo que Maimónides comentara sobre el sentido simbólico o secreto de las enseñanzas contenidas en la *agadá* y que citábamos en el apartado sobre la Mishná y el Talmud en el presente texto. La recopilación de estas parábolas se hicieron, primeramente, en el seno de la comunidad jasídica. Al respecto, dice Martin Buber:

Sabemos también, a través de una fuente digna de confianza, que el rabí de Berditchev —entre todos el más próximo a la grey— escribió minuciosamente lo que su maestro, Dov Ber de Mezritch, el "Gran Maguid", dijo e hizo, incluyendo las expresiones cotidianas. Y leía y releía esas páginas exigiéndose hasta el máximo en su esfuerzo por penetrar el sentido de cada una de las palabras.

(18)

Para Buber, la comprensión del jasidismo comienza con sus enseñanzas¹⁰⁴. El conjunto de estas se compone de relatos de la Cábala más próxima a su tiempo (la de Isaac Luria) y de

¹⁰⁴ Gershom Scholem contrastaría con esta perspectiva, caracterizando al jasidismo por su teología, centrándose en los textos homiléticos en los que conviven conceptos como el panteísmo o la magia. En este sentido, ambos estudiosos del fenómeno tienen perspectivas encontradas sobre el jasidismo. Para los intereses de nuestra investigación, nos centraremos en el relato debido a que es este y no los textos homiléticos los que usa Hugo Mujica en *El saber del no saberse*. Para una revisión de ambas posturas, léase "Introducción" en *Hasidism, Between Ecstasy and Magic* de Moshe Idel, especialmente las páginas 2-9.

tradiciones populares, de tal manera que no se hallará en ellas una teología, sino historias que pretenden hacer de su contenido una vivencia. Esto es debido a que el jasidismo no privilegia al sabio o al erudito como quien cumple con la voluntad divina o quien necesariamente esta se manifiesta:

The true aim of the movement is thereby understood as one toward the revolution of values, toward a new order of rank in which it is not the man who "knows" the Torah, but the man who lives in it, who realizes it in the simple unity of life that stands in the highest place; and the simple unity is, in fact, more often found in the *am-haaretz* [la gente común] than in the *lamdan*, the thoroughly learned.

(Buber *The Origin and Meaning of Hasidim* 60)

En este sentido, debido a que el jasidismo nace como respuesta a las necesidades espirituales de la comunidad, los relatos tienen como personajes *tzadikim* (maestros jasídicos) o al profeta Elías, disfrazados de hombres pobres, campesinos o cualquier oficio que esconda su verdadera naturaleza o grandeza espiritual. Por ejemplo, las leyendas biográficas del Baal Shem Tob cuentan sus primeros años como iluminado anónimo y oculto entre la gente; un hombre pobre de variados oficios no muy bien vistos en las comunidades judías, tales como los de pastor o matarife. Sin embargo, escogido ya como un *tzadik* desde antes de su nacimiento, obraba milagros de manera oculta, antes de su manifestación pública a los 36 años de edad. Lo anterior queda mayormente claro con la historia de la forma en que se llevó a cabo su matrimonio con la hija de un hombre ilustre (Rabí Efraím, talmudista y juez de la comunidad), algo considerado deseable entre las comunidades judías. Este hombre ve en el Baal Shem, cuyo nombre de pila

es Israel ben Eliézer, una señal en su frente parecida a la que él viera en su hija el día en que ella naciera. Decide casarla con él, pero antes de efectuarse el matrimonio, muere. El hijo mayor de este hombre (Rabí Guershon), otro erudito, se entera después de la voluntad de su padre, cuando el Baal Shem se presenta ante él para ir por su prometida:

Se quitó su ropa y vistió una zamarra de badana con un ancho cinto de cuero como usaban los campesinos y adoptó sus palabras y sus gestos. Así llegó a Brody y a la casa de Rabí Guershon. Se detuvo en el umbral de la puerta. El sabio, que se encontraba justamente comparando diversas interpretaciones de un pasaje difícil del Talmud, dio una moneda al forastero. Dijo entonces este que tenía algo que comunicarle. Pasaron juntos al cuarto vecino e Israel informó al rabí que había venido para buscar a su esposa. En medio de la mayor consternación Rabí Guershon llamó a su hermana para que viera al hombre que su padre había elegido para ella.

(Buber *Cuentos jasídicos* 98)

solo con Martin Buber se expuso por primera vez públicamente –fuera de las comunidades jasídicas y judías¹⁰⁵– algunos relatos en 1906 con la publicación de *Die Geschichten des Rabbi Nachman* y en 1908 con *Die Legende des Baalschem*. Su recopilación de historias de maestros jasídicos, *Die Erzählungen der Chassidim* (traducidos como *Tales of the Hasidim* en 1937 y, en

¹⁰⁵ Al tiempo en que Martin Buber daba a conocer algunas historias de origen jasídico, otros autores judíos lo hacían también, «como Israel Zangwill, Scholem Asch, Scholem Anski (autor de “Dybbouk”), Isaac Bashevis Singer y el poeta-filósofo de origen judío alemán Martín Buber, las han utilizado» (Zimet *Cuentos del pueblo judío* 13).

español, como *Cuentos jasídicos* en cuatro volúmenes, en 1983), fue publicada en 1927. Más tarde, entre otros textos importantes sobre el tema del relato jasídico, Elie Wiesel (descendiente de rabinos jasídicos) publicará *Célébration hassidique. Portraits et légendes* en 1972 en París (Éditions du Seuil). Estas ediciones han sido publicadas al español desde el s. XX, de tal manera que son accesibles a un público, además de otras que, a lo largo del tiempo se han dado a conocer. En su momento, el recuento de los relatos implicó, para Martin Buber, una auténtica *reconstrucción* de los mismos debido a su falta de estructura literaria o coherencia formal en un momento en el que aun algunas historias eran relatadas oralmente o aun de forma escrita¹⁰⁶. Un caso similar afrontó Elie Wiesel, cuyo conocimiento del jasidismo y sus *tzadikim* le fue transmitida oralmente por su abuelo.

El carácter de transmisión y de leyenda viva brinda su valor al relato jasídico. Con esto en mente, los relatos recopilados fuera de sus comunidades de origen –con lo que no significa que actualmente no sigan teniendo una función dentro de las mismas el día de hoy– se convierten en expresiones de esa memoria de la que cualquier lector puede participar mediante una hermenéutica o una lectura retórica que brinde o se desprenda del sentido de los mismos. El carácter literario de la memoria y la presencia de la enseñanza “viva” en el relato es lo que nos importa aquí. Elie Wiesel comenta que

¹⁰⁶ Buber comenta que, además de las tradiciones orales que difieren entre las tradiciones escritas de los relatos, «existe una variedad de material informe [...] Con mucha mayor frecuencia nos encontramos, desgraciadamente, con crudos y confusos esfuerzos para dar al relato la forma de cuento [...] Generalmente, no llegan a ser ni arte verdadero ni verdadero cuento popular, sino una especie de apunte, de exaltada constancia de un acontecimiento maravilloso» (*Cuentos jasídicos* 19-20).

Yo las oía [las anécdotas] a la hora del crepúsculo, entre la oración de *minjá* y la de *maariv*, en el oratorio, a la sombra de velas parpadeantes. Los ancianos evocaban a los grandes maestros como si los hubieran conocido. Cada uno recordaba un nombre, una leyenda que deseaba que fuera admirable. A veces, creía oír la misma historia a propósito del mismo rabí. solo los nombres y los lugares eran diferentes. Móviles, acción, desenlace, variaciones sobre un mismo tema.

(*Celebración jasídica* 19)

Martin Buber agrupa el material jasídico con los géneros narrativos del cuento legendario y la anécdota legendaria. Existe, dice él, «una especie de híbrido entre cuento y anécdota» (*Cuentos jasídicos* 21), es decir, narración de un episodio singular y configuración de dicha narración situada como sentido en el presente mismo: el *tzadik* las expresa «deliberadamente o no, en acciones simbólicas que con frecuencia se acompañan de palabras que las complementan y permiten su interpretación» (21). Esta forma oral de configurar el relato es ese «híbrido» en el que no solo se cuenta una historia, sino que se le hace legendaria: considera que «el episodio singular en cuestión entraña el sentido de la vida» (21). Estos dos elementos han sido identificados como partes de la estructura de la parábola hallada primeramente en las parábolas rabínicas: «consisting of the *mashal* –the parable story itself–and the *nimshal*–the application or significance of the story as supplied by the teller of the parable» (*The Hasidic Parable* xv). Es significativo que, mientras la parábola rabínica sirve para la exégesis de algún pasaje bíblico, la parábola jasídica pretende revelar un secreto sorprendente de la voluntad

divina escondido en la cotidianidad: «the hasidic parable can be likened to a guide directing a person from a lower level of understanding and awareness to a higher level» (xvii).

El aspecto mítico del relato es algo que solo puede apreciarse oralmente. Para un lector que está lejos de un *tzadik* contando la historia más allá de la anécdota, el único acercamiento es el texto difundido por escrito y que terminan siendo una síntesis, sobre todo en el caso de las enseñanzas¹⁰⁷. Para Buber, los relatos jasídicos «no son auténticos en el sentido en que es auténtica una crónica. Proviene de hombres fervorosos que asentaron sus recuerdos de lo que ellos presenciaron o de lo que, en su exaltación, creyeron presenciar» (25). Por esto mismo Buber les llama relatos de «realidad legendaria» que comunican la manifestación divina en la vida de los *tzadikim*. Así pues, las enseñanzas que se transmiten tienen una realidad mítica que brinda sentido al presente.

El relato es fundamental, de tal forma que la explicación para algún problema o situación, en lugar de una respuesta sistematizada, se brinda una historia:

Un día, el célebre Gaon de Vilna interpelló a su amigo, el predicador de

Dubno:

-Dime, Jacob, ¿cómo te las arreglas para encontrar la parábola adecuada para cada tema?

El gran Maggid le respondió:

¹⁰⁷ «[E]n muchos casos los textos eran tan oscuros, llevaban una mezcla tal de elementos extraños, que a menudo fue necesario descartar una serie completa de obvios agregados a fin de llegar hasta los verdaderos conceptos del maestro» (22).

-Voy a explicarte mi método... con la ayuda de una parábola. Érase una vez [...]

(Zimet *Cuentos del pueblo judío* 79)

La perspectiva que los *tzadikim* tuvieron de la parábola está determinada por su función didáctica de su mensaje. Martin Buber considera que el jasidismo «se basa la convivencia de los inspiradores con los inspirados. La quintaesencia de esta vida es la relación del tzadik con sus discípulos, que revela con toda claridad la interacción entre unos y otros» (*Cuentos jasídicos* 31). Esto puede notarse más por la forma en que los mosmos *tzadikim* hablan del papel de la parábola. Rabbi Ya'acov Yosef de Polonnoye, un alumno del Baal Shem Tob, consideraba que hablar directamente a la gente solo los alejaría del mensaje. Suavizar, pues, el mensaje «como vino y miel» hará que los escuchas se sientan cercanos a él¹⁰⁸. Esto recuerda un episodio en Talmud *Sotáh* 40a (I-28 F-H, en la edición de Jacob Neusner) *agadá* sobre Rabí Abahu y Rabí Hiyá bar Abba que trata de los estilos de enseñanza de cada uno. El primero lo hacía mediante parábolas y el segundo, mediante la exposición del código legal. solo uno de ellos, Rabí Abahu, tuvo éxito frente a la gente y, ante la decepcion de R. Hiyá bar Abba, le dio una parábola: «To what may the matter be compared? To the case of two men, one who sold precious gems, the other who sold this and that. To whom do people go running? To the one who sells odds and ends» (Tractate *Sotah* 190).

Otro maestro jasídico, Rabí Levi Yitzhak de Berdichev opina algo parecido al decir: «Since it is necessary to take what is born in the kiss of the divine word and bring it closer to the human

¹⁰⁸ Recopilado del *Toledot Ya'acov Yosef* por Aryeh Wineman en «Introduction», pág. xx en *Hassidic Parables*. Ver bibliografía.

mind, we therefore draw upon parable and imagery that we might be able to understand the insights proceeding from a higher source» (Wineman *Hassidic Parables* xx).

Mediante los ejemplos expuestos puede tener una idea más o menos completa del papel de la parábola como relato en el jasidismo por parte de sus propios narradores con relación a sus oyentes. Aunque el modo de enseñanza es predominantemente *agádico*, el estilo de vida de los *tzadikim* está completamente apegado al seguimiento de la *halajá*, es decir, al código legal de la ley judía con relación al cumplimiento de los mandamientos. Con todo, no es esto el uso que se le da en *El saber del no saberse* debido a que se trata de una cita epigráfica.

Con este panorama contextual del judaísmo en sus fuentes literarias, puede comenzarse a analizar la manera en que son utilizados algunos de los textos de las tradiciones referidas en *El saber del no saberse* a nivel intertextual. Este análisis permitirá introducir, a la vez, a la manera en que *El saber del no saberse* se plantea como una metapoética que se posiciona en el horizonte de la literatura argentina del siglo XXI en relación al diálogo con las fuentes judaicas. Con esto se podrá responder a la pregunta por la implicación de una metapoética semejante dentro de dicha historicidad dialógica.

2.2. Las intertextualidades literarias del judaísmo usadas en *El saber del no saberse*

El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación es un texto dialógico entre textos. Pero lo es también como *transposición* de un sistema semiótico a otro, es decir, al nivel de la experiencia en la que Hugo Mujica, como sujeto, transpone la vivencia del *silencio* hacia un texto literario. En *El saber del no saberse*, las fuentes literarias del judaísmo son elementos que

sirven para delinear el carácter místico de su metapoética, en tanto que «[l]e texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes» (Kristeva *Semeiotiké* 107). Este «ensamble de textos» es la intertextualidad¹⁰⁹. En este sentido, *El saber del no saberse* se compone no solo en relación con estos textos judaicos, sino que él mismo es un ensamble metapoético en donde lo judaico está colocado en segundo lugar con respecto a lo que signifique o difiera, en primer lugar, el «saber del no saberse». Sin embargo, no es sino en la paradoja de situar en primer lugar del análisis lo que se inscribe como secundario (el subtítulo donde figura «Cábala») como habrá de deshilarse el tejido de su conformación final como y para el «saber del no saberse». La intertextualidad es, entonces, ese mismo tejido que pone en relieve el papel de lo secundario como construcción de lo metapoético en el texto. ¿En relación con qué se elaboran los «ensamblajes de textos»? ¿De qué forma son «leídas» las fuentes literarias judaicas en *El saber del no saberse* que tejen el discurso tropoético? Se tienen el subtítulo, un epígrafe, la cita y comentarios de fuentes judaicas. *Desierto, Cábala, el no-ser y la creación*, donde *Cábala* inscribe de forma indeterminada un discurso cultural, literario, místico y aun religioso. El epígrafe es un relato jasídico que se enuncia sin comentario. En los textos que siguen, se relata un pasaje *agádico* del Talmud; se habla del *Zohar*; se citan textos de Abulafia (citados por otras fuentes indirectas). Finalmente, se usan conceptos cabalísticos. Como hemos dicho, no se trata tan solo de referencias literarias

¹⁰⁹ Teóricamente hablando, intertextualidad es un término conocido para la teoría literaria desde que Julia Kristeva lo dio a conocer en 1969 problematizando algunos conceptos que Mijáil Bajtín encuentra en un prototipo de novela en los diálogos socráticos. El término fue pasando por diversos tratamientos con otros críticos como Roland Barthes, Gerard Genette, Michael Riffaterre; retomado por Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss en la teoría de la recepción. Para expresarlo de una forma breve, se entiende intertextualidad por el uso de un texto dentro de otro en diversos niveles que, si bien comienzan siendo dialógico con otros textos y discursos, terminará siendo una transposición de sistemas de signos. Ver «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela» de Julia Kristeva.

o discursivas, pues la idea misma de «cita» desde el concepto de intertextualidad no es un simple uso de fuentes. Citar significa tejer un nuevo discurso literario –en este caso– en el que la fuente está reconstituida en el texto. Esta cita es, pues, un acontecimiento de lectura y de reescritura.

En la lectura de *Desierto, Cábala, el no-ser y la creación*, la Cábala puede entenderse al lado de conceptos que sugieren, a la vez, la teología negativa occidental, pero todavía como algo posible que de forma específica solo puede conocerse en la lectura de los textos. El término está claramente ligado a los contextos que expusimos en el punto 1 del presente capítulo. Por lo tanto, éstos son lo que están sugeridos. Como tal, el subtítulo es apenas una generalización y lo único que podría decirse es que se trata de un término secundario con lo que la noción de «el saber del no saberse» se complementa. Esta complementariedad es, entonces, el discurso mismo del título principal. *Cábala* está al lado de otros discursos (desierto, no-ser, creación) con los que convive y que contienen en sí mismos subdiscursos a niveles contextuales y semánticos. Cada uno está relacionado con el oxímoron «el saber del no saberse». El carácter de dichos discursos depende de qué es eso sugerido por la primera parte del título: contexto y semántica de *Desierto, Cábala, el no-ser y la creación* como subtítulo por un lado. Por otro, desierto, Cábala, no-ser, creación, como campos semánticos, respectivamente. Conforme a lo que pueda implicar saber y no saberse, el subtítulo opone *Cábala* a judaísmo, misticismo, religión porque depende del oxímoron en un primer grado; en un segundo grado, de los discursos tradicionalmente tejidos a ella. Se trata de una forma generalizada o atómica del discurso.

¿Cómo, pues, lee Mujica las fuentes cabalísticas y el Talmud? Esta lectura, cuando es ya escritura de la obra y lenguaje, adquiere esa característica propia de lo que enuncia. Tal enunciación está en relación con el tropo que la distingue (la vaguedad). Esta forma de construir el tropo para *El saber del no saberse*, descansa también en la lectura de las fuentes hebreas. Esto es decir también que es su composición retórica la búsqueda de un encuentro que despierte la potencia que lo ha producido con el lector. ¿Dónde está y cuándo ocurre lo silente de la experiencia sino en la ambigüedad que se traza desde el título hacia la lectura, es decir, la discursividad del texto y la amfibología que el mismo texto refiere de sí como discurso ya diferido en el prólogo? Esta descolocación es ella misma una operación retórica que constantemente se muestra a lo largo de los textos. Así, entre el título y el prólogo hay un epígrafe de una conocida anécdota del maestro jasídico Baal Shem Tob, cuya función retórica no solo es ser la «antesala» del texto, sino ser el inicio de una ambigüedad en el discurso como referente del acto creativo.

Esta condición textual de estar en un lugar intermedio es un borde, en el sentido derridiano¹¹⁰, porque desde él se refiere a lo que no es la obra o bien, lo que está fuera de ella como parte de «una trama de trazos que incesantemente se refieren a algo distinto de sí misma, a otros trazos diferenciales» (Derrida «Sobrevivir» 87). Dice Derrida:

¹¹⁰ «Para que podamos abordar un texto, este debe de tener un borde [...] todos aquellos linderos que conforman el continuo borde de lo que se solía denominar un texto [...] esto es, el supuesto principio y final de un escrito, la unidad de una obra, el título, las márgenes, las firmas, el campo referible al exterior del marco, etcétera» («Sobrevivir» 87).

el texto desborda todos los linderos que se le han asignado hasta la fecha [...] haciéndolos más complejos, dividiendo y multiplicando los trazos y las líneas [...] todo lo que se iba a erigir en oposición a la escritura (el discurso, la vida, el mundo, lo verdadero, la historia y por qué no, todos los campos referibles al cuerpo o a la mente, lo consciente o el inconsciente, la política, la economía, y todo lo demás).

(87)

¿Qué «desborda» el texto inicial como epígrafe general a *El saber del no saberse: la leyenda del Baal Shem*? En primer lugar, entendido como borde, el relato es un «entre»¹¹¹ material del título y el texto, quedando este desmentido como límite inicial. A este respecto, su condición intermedia o intersticial suspende el comienzo del texto y lo transfiere, a la vez, al título y, por supuesto, a lo que está fuera de él: su lugar hace hablar a este otro discurso (el relato tradicional jasídico), lo que representa no solo una intertextualidad sino un carácter testimonial sobre su propio «entre» (el «entre» de la escritura = dejar hablar al otro) en el que, más allá de una cita de autoridad es un relato como forma, a la vez de el saber de no saberse, el desierto, la cábala, el no-ser y la creación (sin cursivas, más bien a lo que esas palabras son lo que vayan a ser en el discurso), los presenta como potencia enunciativa. Así pues, ¿este relato es un testimonio del jasidismo, de la historia del Baal Shem Tob; es una auto-referencialidad velada en el nivel

¹¹¹ «Entre» ha sido una noción que se halla en el pensamiento contemporáneo, mas, desde su designación teórica, Gabriela Milone lo entiende como «indagación, interrogación, enigma, cuestionamiento incesante. Por este motivo, no buscaremos categorizar ni conceptualizar definitivamente, des una vez y desde el inicio, algo así como una noción de 'entre'; sino que nos esforzaremos por mantenernos en la *plasticidad* de extensión, para poner el 'entre' cada vez que una 'figura' nos convoque a recorrerlo» (*Figuras del entre 2*).

intertextual? También es el lugar «entre» de lo que pudo no haber sido (el relato, la tradición jasídica) también, lo que está fuera del mismo relato: la invención como recipiente de afectos.

En el relato hay una dialéctica de lo perdido y del remanente, sobre lo cual hay una especie de resiliencia con respecto a la pérdida que permite la continuidad. Puesto el relato ahí, prácticamente «en clave», como una marca¹¹² que habrá de ser leída también en clave agramatical, el relato referido como «leyenda judía» es un «entre» de lo que se ha desvanecido y lo que pervive: el jasidismo desvanecido del Baal Shem Tob pervive por y como el relato, no por sus maestros, no por sus enseñanzas, sino porque la condición del contar está, de nuevo, relatado: *El saber de no saberse* lo relata sin ser un texto contextualizado en el jasidismo y le leemos. El elemento reiterativo, la constante:

«Ya no podemos encender el fuego, pero aun podemos decir las plegarias»

[...]

«Ya no podemos encender el fuego, ni conocemos las meditaciones secretas que corresponden a la plegaria, pero sí conocemos el lugar en el bosque donde todo esto tiene lugar, y ha de ser suficiente»

[...]

¹¹² Esta noción agramatical, previamente discutida en este trabajo, tiene su origen en Michael Riffaterre y Paul de Man la adscribe a su noción de «lectura retórica». esta actualiza el recurso retórico (la «marca») a cualquiera que sea su modo lingüístico. De esta manera habrá de considerarse el análisis de los elementos del relato en cuestión, sin embargo, nosotros consideraremos de forma más general, al nivel del *borde* derrideano, la colocación del relato como entidad *intertextual*, es decir, *entre* el título y el texto «inicial», el cual, mediante la lectura que aquí hacemos, «desbordará» su marco abriendo sus límites textuales.

«No podemos encender el fuego, no podemos decir las plegarias, no conocemos el lugar, pero podemos contar la historia acerca de cómo se hizo todo esto»

(*El saber del no saberse sin número página*)

Este recurso es una gradación de lo residual que va, no del hecho al «contar la historia» – pues hechos no hay aquí: se cuenta un suceso, es decir, hay una configuración narrativa que, como tal, cuenta ella misma–. De hecho, en el relato, un personaje –el Magguid de Meseritz¹¹³, es decir, un maestro jasídico– reproduce el relato y, en este sentido, se va del relato del recuerdo al relato de lo residual. A este respecto y en el contexto del relato jasídico, Elie Wiesel –él mismo nieto de un Magguid– apunta: «la historia que he tratado de contar ha sido contada ya, más de una vez y por más de un mensajero; se trata siempre de la misma historia, y yo lo único que hago es transmitirla nuevamente. ¿Una repetición inútil? Es posible. Pero, en el judaísmo, la repetición puede desempeñar un papel creador» (*Celebración jasídica* 13). Este «papel creador» no es algo nuevo como lo diferente de lo que se relata, porque «[t]ransmitir es más importante que innovar» (13); más bien, el contar es «creador» porque vuelve, crea –en el sentido religioso y creativo– lo que se cuenta: «No podemos encender el fuego, no podemos decir las plegarias, no conocemos el lugar, pero podemos contar la historia acerca de cómo se hizo todo esto», como en el mito, que es por primera vez –de nuevo– aquello que relata¹¹⁴.

¹¹³ *Magguid* en hebreo significa «contar».

¹¹⁴ Mircea Eliade, en su libro *Mito y realidad* subraya que «[c]omprender la estructura y la función de los mitos en las sociedades tradicionales en cuestión no estriba solo en dilucidar una etapa en la historia del pensamiento humano, sino también en comprender mejor una categoría de nuestros contemporáneos» (8), por lo que el mito ancla realidades históricamente espaciadas, respecto del o cual el mito es «pues, siempre el relato de una “creación”: se relata cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser» (12).

Lo que se cuenta no está perdido, aunque tan solo quede el residuo de lo que fue. Lo que fue no es importante ya, sino el relato de ello. Así pues, el acto creativo en *El saber del no saberse* desde este epígrafe inicial, es un residuo y como tal, más allá de alimentarse de lo que fue, se alimenta de lo que pudo haber sido ahora; de lo que no es en el presente, en nuestro caso, de la lectura (del contar jasídico) de *El saber de no saberse*: lo que el decir no es y lo que es el decir de su no-ser (tal como lo expresan Jacques Derrida y George Steiner respectivamente con relación a un texto: «el texto desborda todos los linderos que se le han asignado hasta la fecha [...] todo lo que se iba a erigir en oposición a la escritura» (Derrida «Sobrevivir» 87); «Su existencia [la del texto] comporta implícita y explícitamente la alternativa de la no existencia; podría no haber sido» (Steiner *Gramáticas* 132). Este no-ser del relato puede entenderse en aquella experiencia inaugural en la vida del poeta argentino, fuera, textualmente, de este «entre» epigráfico: el silencio. Hugo Mujica comenta que este es una realidad «que no está esperando ser en otro lugar [...] el punto está en lo espontáneo; en qué está aconteciendo acá» (Warnken «Hugo Mujica»).

La palabra como como renuncia a ese poder («ser dueño») de la significación, así concebido como poética ontológica en *El saber del no saberse*, contrasta con el de una representación simbólica. Lo que hemos dicho acerca del carácter de lo espiritual y lo poético, más relacionado con una experiencia que con una práctica religiosa. Se trata de una experiencia del silencio, un silencio fenomenológico más que representativo que provoca una experiencia inédita. Esto compone el discurso de lo poético en *El saber del no saberse* que, desde el inicio de su lectura, se desvía hacia el carácter fenomenal de esta misma buscando, en su carácter liminar, el encuentro

con el silencio, esa forma del no-ser que lleva a lo inventivo.

Otros textos como «A manera de introducción», «La belleza de un rabí» y «Tsimtsum» ofrecen ejemplos específicos sobre la manera en que Hugo Mujica utiliza las fuentes literarias rabínicas. En el primero de ellos puede notarse un rasgo forma metapoético de *El saber del no saberse*: su escasa preocupación por la dilucidación de su forma. De hecho, hace gala de la indefinición como rasgo discursivo (en cuanto tratamiento reflexivo) de su propia composición:

Tampoco sé bien cómo llamar a la estructura formal de este libro: ensayos me parece un nombre excesivo, pretencioso, digámosles textos. Textos reunidos o, como fue uno de los tantos nombres que barajé y descarté, «fragmentos de un todo», lo que implica que cada fragmento, cada texto, es un todo, un todo abierto, abierto a todo, abierto a los otros, viviente.

(Mujica *El saber del no saberse* 13)

Puede notarse que se alude a una trascendencia del género en función del discurso. Sin embargo, esta prerrogativa problematiza el carácter mismo de lo discursivo. No se trata de una anécdota o de un elemento «interior» temático simplemente, sino del desplazamiento de la forma hacia el discurso de lo poético: textos que son «fragmentos de un todo» no parece ser más que la afirmación de la forma poética o bien, del carácter dialógico de un género. Por esto mismo puede afirmarse que *El saber del no saberse* no se estructura ni como un texto normativo ni como un estudio estético especializado sobre lo poético o sobre la tradición cabalística.

Sin embargo, la forma en que estructura su discurso se compone, como hemos dicho, de manera expositiva y una reflexión con un lenguaje poético (con una retórica nutrida de

metáforas y oxímoron). Las referencias a la tradición mística judía son utilizadas como citas que permiten llevar la reflexión el tema de lo poético. En un texto inicial, «La belleza de un rabí», Hugo Mujica comenta un pasaje agádico⁶ del tratado *Quidushin* 31b del *Talmud de Babilonia* y lo contrasta con una cita directa del Canto II, 211 de la *Ilíada*. El primero trata de la belleza sin par de Yohanán bar Nafha; el segundo, sobre la fealdad de Tersites. Del pasaje talmúdico, Mujica se sirve de la forma no explícita de enunciar la belleza, es decir, del recurso metonímico que alude de forma indexical a dicha hermosura: «hay que tomar un cuenco recién salido del orfebre, llenarlo con los granos de una granada, cubrirlo con los pétalos de una rosa roja, ponerlo a mediodía entre el sol y la sombra y, termina diciendo, el destello que hará casi iguala la belleza de Rabbí Yohanán» (*El saber del no saberse* 15). Este contraste inicial con el Canto II, 211 de la *Ilíada* –que a juicio de Mujica, se trata de una descripción– junto al uso del término «destello», le sirven para decir que «esa chispa que encienda las palabras, el decir y el callar de un poema, es lograr la creación, la poesía, y no solo el poema» (16).

Metonimia y descripción como elementos formales opuestos de la enunciación de lo estético como registro de lo bello o lo feo, lo son también de modelos de formas literarias completamente distintos como el poema épico clásico griego y el relato hagádico rabínico del *Talmud*, respectivamente. El contraste parece aumentar en la medida en que el lector sepa que, precisamente, una obra de carácter legal (el *Talmud*) y no un texto identificado como «poema» (la *Ilíada*) pueda enunciar «la poesía, y no solo el poema» (Mujica *El saber del no saberse* 16). No se trata, entonces, de una forma tradicional de lo poético (el verso, con métrica o libre) sino del recurso retórico por el cual lo poético parece lograrse. En otras palabras, lo poético toma la forma de una enunciación que se compone metonímicamente, más allá del género, en oposición

a la descripción. Veremos que esta dicotomía se establece como un rasgo formal propio de *El saber del no saberse* en el cual otros recursos retóricos le acompañan y, sobre los cuales, al mismo tiempo, la enunciación poética de la mística hebrea se configura.

El texto «Oh, Aleph, Aleph!» comienza con una cita del *Séfer Yetzirá* que discurre sobre la relación entre el tetragrama, las veintidós letras, las *sefirot* y la creación del mundo. La reflexión cabalística sobre el lenguaje y, en específico, las letras hebreas, le permite a Hugo Mujica desarticular la forma expositiva con la que comienza el texto. Después de abrir con la cita y comentarla, el texto se versifica, puntualiza aquello que el discurso con el que comienza:

La primera de estas letras, el Aleph, no dice.

Calla.

No reviste, desnuda.

No dice, no suena, pero hace audible algo que está más allá de toda expresión.

Algo a escuchar, no a oír

(Mujica, *El saber del no saberse* 34)

La repetición de la antítesis hace resonar la forma retórica en que se presenta lo poético (metonimia/descripción), así como aquellos elementos propios del discurso estético (belleza/fealdad). El oxímoron reviste aquello que se privilegia en el discurso, la poesía: «Calla [...] pero hace audible algo que está más allá [...]» (34). Sin embargo, el discurso *metapoético* puede notarse por el cambio de lo expositivo a lo versificado que, en lugar de representar lo

monográfico y lo poético, respectivamente, llegan a representar modalidades de presentación del propio mensaje. El cambio de forma representa el carácter dinámico y dialógico de las mismas. Con el verso se juega con el ritmo, creando tensiones semánticas; los espacios pueden relacionarse con el silencio como figura retórica. El paso de lo expositivo al verso resalta la puntuación del discurso. En la segunda parte del texto, después de una introducción y una cita del *Séfer haBahir* acerca de la simbolización de la *álef* como «comienzo de todas las letras»(35), Mujica acude de nuevo a la versificación:

No es un soplo, no se sopla: se deja salir, se dispone.

Se abre para dejar ser.

Brotar.

(Mujica El saber... 36)

Estos versos continúan utilizando la antítesis, de tal manera que la sola enunciación positiva sobre la *álef* es el fragmento. La antítesis, dejada ya, permite decir, en su metonimia, la forma poética de la *álef* que se puntualiza en el infinitivo, lo que implica la atemporalidad, algo propio de la simbolización de esta letra identificada con la divinidad. Sin embargo, estas versificaciones no pueden tomarse por poemas. Una distinción tipográfica (la cursiva) señala la diferencia. En los poemas se utiliza la alegoría, la metáfora, entre otros recursos que utiliza la versificación sobre las temática del texto.

Las reflexiones sobre el lenguaje están ocupadas en «Abraham Abulafia: el gozo de la nada». Ahí, se lee que el lenguaje «es trascendente, pero no en lo que dice, cuando deja de decir, cuando nos lleva hasta donde dejamos de ser lo que creemos ser: saber y poder. Cuando

liberados de descifrar cualquier significado nos liberamos de nosotros mismos, de darnos significación» (Mujica 62). Puede notarse que la renuncia a la conceptualización y a la totalización del sentido, así como el privilegio a permitir que las cosas se enuncien por su cuenta, siguen el eje discursivo de la «atención abierta». esta abre la experiencia de lo otro: eso que calla la *álef*; aquello que se sugiere en el «destello» que es casi la belleza de Yohanán bar Nafha e, igualmente, la experiencia del lenguaje que los procedimientos¹¹⁵ de cábala extática le permitían a Abulafia: «Lo que lo abierto muestra es lo que allí está: / el estar sin mi reflejo, / lo otro sin mí, / la transparencia de todo lo que es. / Su sentido y su sacralidad» (Mujica, *El saber del no saberse* 68).

En «Tsimstum» se trata el tema del aliento, la creación, la nada; el «Exilio de Dios en Dios. / Su retirarse de sí» (*El saber del no saberse* 103) que deja «lugar al hombre, lo divino se nihiliza humanidad» (106). La exposición del asunto es aquello que se crea desde el vacío de dios y que si Martin Heidegger entiende como una huida, una falta que hace «señas» (Heidegger *Los himnos de Hölderlin* 204), en *El saber del no saberse* es aquella en la que «[n]o estando hace ser todo lo que es. Hace aparecer [...] En su ausencia, la presencia. / El paso atrás del creador abre la creación. / Da lugar» (105). El «dejar ser» es hallado en un principio con el dios que se retira. La actitud de «atención abierta» comienza como un vacío que tiene una correspondencia con

¹¹⁵ Es significativo notar que en la cita del texto de Abraham Abulafia que Mujica utiliza, omite las palabras en las que el místico ha de colocarse los *tefilín*. La omisión puede representar un desplazamiento de lo religioso hacia la experiencia extática-profética del cabalista medieval, como énfasis antinominalista pero secularizado del discurso místico. Léase Mujica, Hugo. *El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación*. Trotta, Madrid, 2014, 62-63.

el *tzimtzum*¹¹⁶. Dentro de la reflexión filosófica del siglo XX, desde Heidegger, esto se entiende como «una ausencia donde es posible la presencia de un dios otro, de una experiencia de lo sagrado cuando lo sagrado mismo es un vaciamiento de los dioses conocidos» (Milone *Pensamiento filosófico* 64). Pero esa otredad es, en *El saber del no saberse*, creación que «ahora será humana: será encajar los pedazos» con el resto de luz divina que son las emanaciones, «[c]hispas de la inapagable divinidad, señas de las sombras, presencia de la ausencia» (Mujica 107). Un resto de divinidad que es, también, un “hueco de sí que es el sí a toda creación. / Ese vacío que se abre luz. / Que se enciende creación» (108).

Esta creación que comienza como ser humano, es decir, como una condición ontológica del ente que «deberá buscar [...] la creación en el vacío» (107), creándose, a la vez, «al lado del dios vaciado de sí. / Vaciándonos de nosotros» (108). Bajo este augurio, la teleología de toda creación humana se significa como el vaciarse que permite «que las cosas resuenen en nosotros» (24) o «dejarse llevar por lo que nos llega, ese ir tras las señas que el cuerpo siente y la intuición vislumbra, es el paso del pensar al contemplar. Del saber lo otro al olvidarse de sí» (21). Rasgos de la atención abierta. La reflexión completa del texto, después de la cita del *Tijuné Zohar*, está versificada. Esta presentación de la idea recuerda los poemas filosóficos en los que se da una argumentación. En este caso, se presenta la premisa con la cita del texto cabalístico y le sigue una serie de versos que son afirmaciones que pretenden dilucidar o decir de otra manera

¹¹⁶ Este término –cuyo origen se halla en la cábala de Itzjak Luria, en el siglo XVI d.e.c.– puede explicarse como lo siguiente: «al momento en que El Creador contrajo Su perfección y a partir de esto se creó una realidad imperfecta. [...] En tanto el Infinito llenaba todo, no había lugar para otros mundos. Mas el *tzimtzum* desplazó este Infinito, le puso límites y creó como un espacio vacío en el cual se conformó una realidad limitada, con un fin determinado» (Bar Lev, Rabí Iejiel. *El canto del alma. Introducción a la Cábala* 159).

aquello que se ha expuesto en primer lugar. Cada grupo de versos lo está en ocho partes, si no se cuenta el poema final. En todas ellas, un par de versos concluye los argumentos o las sentencias¹¹⁷.

Finalmente, el poema con el que cierra «Tsimtsum» se encuentra en paréntesis. El poema aparece como «suspensión» de la presencia en la página, a diferencia de todos los demás poemas que terminan cada texto que conforma el libro. Con ello, probablemente, se alude a esa ausencia que al retirarse en la suspensión del discurso, como si no fuera a aparecer, se hace presente como resultado final, como «creación» que se vacía.

¹¹⁷ «Exilio que nos reúne [...]»; “[...] no estar desnudo, es no estar»; «Hay entonces un vacío [...]»; «(Y así [...])»; «Nacimiento»; «Todo se parte, el mundo se inicia: se da a iniciar. / A reparar»; »Ese hueco de sí que es el sí a toda creación [...]» (Mujica *El saber del no saberse* 103-108).

CAPÍTULO III. LAS TROPOÉTICAS DE HUGO MUJICA Y JOSÉ LEZAMA LIMA

3.1. El tropo de la poíesis, el estar entre lo poético y lo filosófico

Si una *metapoética* es el rasgo inicial hacia una *tropoética*, esta solo puede entenderse en *desviación* de la auto-referencialidad. La auto-referencialidad brinda una perspectiva global sobre una forma de pensar lo poético, pero es el tropo anclado a su escritura lo que termina afectando la lectura alejándola de pensar que la *metapoética* tiene la búsqueda aparente de su propia trascendencia. Recordemos: la *metapoética* es un carácter textual, tal como lo son su extensión, la versificación o la prosa. Pero, de manera particular: es el dar cuenta de su juego formal respecto de diversas textualidades (literarias y no literarias). La auto-referencialidad y la reflexión de lo poético *desvían* la circularidad hacia un cambio o una intensidad de lo retórico. En otras palabras, si el objeto de la reflexión sobre lo poético –de la mano de los discursos con los que convive– es redundar sobre sí, cuando está escrita en el énfasis del tropo, desproporciona dicho objeto (el aspecto auto-referencial de la reflexión), llevándolo hacia otra condición: la de un *estado de cambio* textual y de lectura desde el tropo con el que se estructura por completo. La *tropoética* no es solamente un texto de reflexión auto-referencial sobre lo poético (*metapoética*); también es un montaje de intertextualidades presentes todo el tiempo, como un engranaje elaborado por la yuxtaposición vuelto él mismo objeto textual.

La elaboración retórica de la enunciación de los textos que tratamos baraja o yuxtapone discursos y presentación de los mismos. El juego formal se enuncia desde un tropo; la *metapoética* se *tropoiza*. La lectura retórica reconoce en ello el límite auto-referencial (su desligue de lo trascendente) porque se enfatiza como vaguedad u opacidad en los casos que tratamos

(Hugo Mujica y Lezama Lima, respectivamente): tropos que engranan los textos. El juego formal es una posibilidad, no una linealidad argumentativa. Géneros literarios, prosa, versificación, capitulado, etc., aparecen como posibilidades, no como aspectos terminados de lo que se enuncia y con ello no puede afirmarse sino su singularidad respecto de otros textos literarios y discursos reflexivos. Su función está dislocada de las expectativas de lectura y de encuentro discursivo que le parecieran propias a los textos que suelen pensar lo poético. La argumentación (ensayo), el lenguaje de dificultad interpretativa (poema) en verso, prosa, diálogo, están montadas o yuxtapuestas y no se distinguen una de otra. Si no debiera sorprender que exista semejante presentación textual impropia, sí se opone a interpretaciones contundentes sobre el carácter de la misma y de lo poético. No se trata de un «juego interpretativo» gadameriano, sino de una innovación textual que detiene el flujo representacional de los temas y sus correspondencias con ciertos géneros literarios, así como la forma de tratarlos. La *tropoética* pasa por ser una reflexión sobre el estado ontológico de lo poético hasta que ella misma desarticula los recursos habituales de representación de lo reflexivo y lo enunciativo: su condición en *estado* enunciativo y su proposición activa en una lectura retórica.

Si opera por yuxtaposición como lo que echa a andar la maquinaria intertextual, no va hacia la indeterminación como totalidad. De las acepciones que tiene *iuxta* en latín, usamos aquí tres: 1) la acepción de lindero (preposición); 2) de contigüidad, cercanía (adverbial); 3) la de hallarse al mismo tiempo dos o más condiciones operantes. La *metapoética*, en conformidad (*iuxta*) con el discurso filosófico, propone una reflexión de lo poético en conformidad (*iuxta*) con lo retórico: habiéndose escrito tropo, mutando los discursos literarios comunes a la

argumentación o a la poesía (*iuxta* como diversas condiciones operantes a la vez). Éstos discursos operan haciendo notar el lindero de cada uno. En la yuxtaposición el texto es *tropoético*.

La poética en tropo opera mediante yuxtaposiciones y da a su carácter enunciativo la condición de un *estado* de la reflexión sobre lo poético. En este sentido *desvía* de lo *metapoético*: no se dirige solamente hacia una reflexión sobre la ontología de lo poético entendida como tal, *sabiéndose* ella misma reflexión o poema; también se hace lugar y *estancia liminal* de la reflexión que genera. Se trata de un engranaje que no es solamente cualidad textual sino parte de esa *facultad falsificadora* respecto de la cual Massimo Cacciari comenta como condición ontológica del arte -pensada desde Nietzsche-. Cacciari apunta que «hace visible un nuevo lazo entre el conocimiento y la mentira, una nueva relación que *ya no se funda* sobre una exclusión recíproca» (109). Con ella, el arte «revela que la dimensión del pensamiento no se reduce a las categorías de la lógica, anuncia la posibilidad de pensar de otro modo que en formas lógico-filosóficas» (110). Dicha facultad, compuesta desde esta yuxtaposición entre discursos es la estructura signifiante del *tropoizarse*. Como *metapoética* reflexiona sobre su propio discurso en perspectiva auto-referencial, pero el tropo no permite el anonadamiento en un regodeo. En tanto que tropo, debido a su «actividad falsificadora, *conoce: conoce* precisamente la irreductibilidad del conocimiento [...] es libre de ir hacia formas nuevas y complejas de conocimiento, hacia armonías difíciles» porque «reclama nuevos criterios de conocimiento, un nuevo saber, que se funda precisamente sobre lo que para el *logos* es mentira: la forma, el signo, el juego de las apariencias» (Cacciari, *El dios que baila*, 110-111, 113).

El tropo, en tanto que condición de una *facultad falsificadora* –la de ser poema y pensamiento; tropo (vaguedad/opacidad) y discurso–, no solo *enuncia* sino que plantea una distinta condición de lo literario desde formas de lo poético que pasan por no ser distintas de lo filosófico. Este tipo de textos re-formula la consigna de lo que en palabras de Giorgio Agamben es «una escisión que se produce desde el origen de nuestra cultura y que suele aceptarse como la cosa más natural [...] Es la escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante» (*Estancias*, p. 11-12).

La tropoética es una textualidad liminal de lo poético y lo filosófico como *estancia* retórica. El objeto de atención puesto en las tropoéticas tratadas es el carácter *inmanente* de un devenir poético como proposición existencial desde los afectos que implica, tanto para quienes las escribieron como para quienes las leen y las critican. La cuestión afectiva produce el desconcierto. Los efectos del desconcierto van de una aceptación inmediata de de la extrañeza del discurso desde la pretensión de entender desde lo habitual y dejarlo pasar como poema o extravagancia autoral, a la sensación de incomodidad por hallarse dislocado tal hábito de reconocimiento (lectura atenta). Es el afecto de la paradoja.

3.2. Vaguedad de *El saber del no saberse*

La poeticidad es esa propiedad a través de la cual un objeto cualquiera puede desdoblarse, ser tomado no solo como un conjunto de propiedades sino como la manifestación de su esencia; no solo como el efecto de ciertas causas sino como la metáfora o la metonimia de la potencia que lo ha producido.

En *El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación*, el texto que sigue al epígrafe general de la obra, lleva un título que alude la imprecisión: «A modo de prólogo» cuyos sentidos sugerentes de cercanía al lugar y al papel de un texto previo con la función de invitación a la lectura o de síntesis de la obra conviven y se contradicen. «A modo de prólogo» contiene la imitación sin llegar a ser lo que se exige por un prólogo; un desligue de cierta formalidad escritural y textual (desde la edición) que busca independizarse de la función metatextual, aunque sin mucho éxito. Tensión entre el deber como dirección de lectura o de recepción del texto y la renuncia a ello. El primer recurso es el comentario auto-referencial al título que pudo haber sido otro o puede ser todavía otro. El desplazamiento de la explicación (al discurso) y la tautología parecen afirmar la signatura del no saber: de «algo más» u otro ausente en su presupuesto como contenido en el texto pero que es capaz de ser dicho, posiblemente recibido:

«El saber del no saberse», así terminé llamando a este nuevo libro; no voy a explicar por qué, espero que lo digan estas páginas, estas hojas. En verdad, tampoco sé mucho de la elección del título, supongo que también pudo haberse llamado «el escribir del no escribirse» o «la escritura del borrarse», paradojas y señas hacia el acaecer creador [...] Tampoco sé bien cómo llamar a la estructura formal de este libro: *ensayos* me parece un nombre excesivo, pretencioso, digámosles *textos*. Textos reunidos o, como fue uno de los tantos nombres que barajé y descarté «fragmentos de

ningún todo» [...] No sé, me vino este agradecer a eso que llamamos –y solemos hacerlo con cierto desprecio– tradición, herencia..., pasado.

(El saber del no saberse 13)

Elusión o equivocidad más que resistencia, el constante escamoteo como afirmación de la ignorancia es vaguedad. Yace una noción del saber y del sí mismo en el sujeto quien realiza un acto reflexivo ya concluido, «no saberse» y no un acto continuo y abstracto «el no saberse». Pero al mismo tiempo la equivocidad de cambiar una preposición por otra funciona como una puerta doble que gira y al abrirse, al mismo tiempo se cierra. La ambigüedad del saber no solo está expresada inicialmente como paradoja sino que es cambiado el lugar del dominio sobre el saber: saber que uno mismo no se sabe, así como el no-saberse que tiene un saber. Entre ambas no cabe duda que está presente lo incierto, así, como antítesis.

Mientras el título es una paradoja, la lectura es un oxímoron. Además, el título original designa, en la forma infinitiva de los verbos, una especie de absoluto, algo aparentemente inamovible y terminado, como si la obra referida fuera su conclusión total y, al mismo tiempo, el resultado de un descubrimiento paradójico, dinámico, por conocer, entre otras interpretaciones. La lectura permite formas de interpretar retóricamente un texto entre lo ilimitado (de interpretaciones) y la imposibilidad de cerrar con el sentido de un texto atendiendo la afectación o el desvío en la lectura. Si esto es así, saber del no saberse implica más de un saber y de un no saber y saberse con respecto a algo que no se dice en el título pero que se reitera como afirmación en el texto inicial ambiguo «A manera de prólogo».

«Fragmentos de un todo», aunque descartado para el título del libro no lo es para uno de los textos que lo forman. Aquí la idea parece redundante pero sugerida, por supuesto, en la

negación «ningún todo» que es ya una antítesis a la vez. Esta capacidad de enunciar dos formas retóricas al mismo tiempo es similar a la paradoja. Hay que señalar la afinidad que tiene esta forma retórica con los enigmas griegos de la antigüedad; las antinomias, los sofismas, tan contrarios a lo que Platón pensaba que debía ser la verdad; lo que Aristóteles consideraba racional, y ya lejos en el siglo XX, el matemático George Boole¹¹⁸ consideraría lo propio de la ciencia lógica (y sobre lo cual Paul de Man llama la atención cuando habla de la retórica). Decir “ningún todo” es negar cualquier todo, lo que hace pensar en la posibilidad de todos, en plural. Varios todos. ¿Qué contendrían? Totalidades. ¿Variedad(es) de lo completo? ¿Cierra Mujica el sentido del todo en la afirmación de que solo puede haber fragmentos? Pero, ¿son los fragmentos de la diversidad de los todos? Pero un fragmento no es un todo. No parece sugerir que haya un Todo (con mayúscula) que contenga a los demás. Tampoco se trata de «Fragmentos de fragmentos» sino que lo son de «ningún todo». Pero si no hay todo o hay ningún todo, ¿puede haber fragmentos de ello? Pero esto no implica la búsqueda de ninguna verdad (para usar la fórmula del poeta argentino); no se trata de una falacia; tampoco es ficción. Sin embargo, con lo dicho anteriormente, podríamos señalar que, más que una paradoja, se trata de una vaguedad. Si se apunta a un tercer valor de verdad, además de o verdadero o lo falso, se apuntaría a la indeterminación. «La vaguedad», dice María Cerezo, «es un tipo de ignorancia» (625). Existe un caso fronterizo en una de las partes de la oración. Este sería «ningún todo». Y continúa: «si x es un caso fronterizo de P ni sabemos ni podemos saber si es P» (625). Como hemos visto, la problematización del título «Fragmentos de ningún todo»

¹¹⁸ Boole considera que el propio método de la lógica como ciencia es «una evidencia de la verdad especulativa de sus principios» (*Análisis matemático de la lógica* 10).

comienza con la interpretación de «ningún todo» como caso fronterizo de «fragmentos», entendido este como aquello que se vuelve ambiguo.

En cuanto a la presentación del texto, prosa y verso conviven alternativamente como yuxtaposiciones en la lectura. No se sigue la exposición de ideas a la manera tradicional, ni sistemática ni formalmente todo el tiempo. El el curso de lectura continua, el orden de los textos se presenta sin la necesaria relación temática entre uno y otro. Los textos donde lo judaico predomina son contiguos a los que no tratan el asunto. Puede decirse que tienen algo en común: son comentarios que desarticulan la forma corriente de lo expositivo, de lo versificado:

LA BELLEZA DE UN RABÍ

Lo que lleva dentro de uno en el alma no es la verdad sino la realidad, la verdad es siempre sobre algo, y la realidad es ese algo sobre el cual la verdad.

C. S. Lewis

Tengamos en cuenta que, para pensar el acto creativo, el acontecimiento creativo, la literatura es harto engañosa, la más engañosa de las artes, al menos para nosotros, occidentales que tanto privilegiamos la comprensión sobre la sensación, el significado sobre el sentido, lo escrito sobre lo acontecido, el uso sobre el escuchar, la palabra sobre la voz. Eso nos lleva a creer que lo esencial al leer un poema, por ejemplo, es la comprensión, el significado conceptual, o incluso la emulación, el provecho, que podamos obtener de él.

Hay un pasaje del *Talmud de Babilonia* al que recorro cada vez que pienso en el acontecimiento poético, es que es lo que acontece en él, qué es lo que se da a captar, a gozar y encarnar. Hubo un rabino, nos dice el *Talmud*, que vivió en Israel. Yohanan ha Nafai era su nombre, y fue célebre —nos cuenta este pasaje— por su belleza sin par y, en la misma página donde se menciona su legendaria hermosura, advirtiendo nuestra curiosidad, nos da la recomendación para saberlo. Para hacerlo, nos dice, hay que tomar un cuenco recién salido del orfobre, llenarlo con los granos de una granada, cubrirlo con los pétalos de una rosa rosa, ponerlo a medio día entre el sol y la sombra y, terminada diciendo, el desafío que hará casi iguala la belleza de Rabbi Yohanan.

“Fue el hombre más feo que llegó a Troya, pues era bruto y ciego de un pie; sus hombros concavos se contrastan sobre el pecho, y tenía la cabeza puntiaguda y cubierta por rala cabellera... Esta contrastante descripción, y no solo porque una habla de la belleza y la otra de la fealdad, ese darnos a ver con que nuestro padre Homero delirara a Terates, uno de los fugaces personajes de la *Iliada*, es la clásica, y en su caso magistral,

EL RABÍ DEL NO SABERSE

representación de este o cualquier otro personaje de la realidad o la ficción: se trata de mostrarnoslo, de que lo imaginemos, le demos imagen en nosotros, lo logremos ver. Cuanto más clara es la visión, más lograda habrá sido la descripción, más acabada y cristalizada la experiencia.

Lo que me resulta brillante en ese texto talmúdico del siglo II es la opción no por la descripción de la legendaria belleza del rabí —su talla o su peso, el largo de sus dedos o el color untado o rojizo de sus ojos— sino por el recurso a hacer presente la belleza, a desvelarla a experimentar, a que nos pase. No se trata en definitiva de explicaciones sino de vivencias, de hacer vivir personalmente y no de explicar ideas, se trata de lo verdadero, no de lo cierto. No que la comprendamos o la representemos, que la vivamos, que nos acontezca y se acontezca en nosotros. La opción de la belleza que en el acontecido, no la fotografía del bello rabí, su pasajera encantadura, su breve figura mortal!

Lograr ese «desvelar», esa chispa que encienda las palabras, el decir y el callar de un poema, no lograr la creación, la poesía, y no solo el poema. Desfillo y no llamada, vislumbre efímero, fulgor insuperable y hasta fugaz ocurrencia. Como el fulgor de un relámpago, como lo que parte en su mismo llegar, lo que se va hacia lo que abate. El desvelo, este, no se da a la inteligencia, al pensar, se da al sentir: es sentido; es algo del sentido de la existencia, algo de su luz. Después, podemos decirnos algo, podemos responderlo, pero es un despari desde la hondura a la superficie, del ser partícipes del acontecimiento a la posibilidad de la comprensión, de esta a la aprehensión. No obstante, cuanto más interno es ese desvelo, paradójicamente, menos es lo que da a decidir a la comprensión, más intraducible permanece, más rápidamente se desliza, pero más nos transfigura.

Y algo más que nos dice el texto, que dice y avisa que calla, algo muy fácil de pasar por alto, la palabra «casi», es decir, un ya pero no aún, un poco menos que, un aproximadamente, un por poco pero... «Casi, intención y visto: casi iguala la belleza de Rabbi Yohanan». Amo que incluso el acontecimiento de la belleza, su desvelo, quede abierto, no se someta al principio de identidad, esté sujeto por esa dualidad, por esa imposibilidad de encerrar la belleza en lo bello o lo feo en la belleza.

Fuera, hendidora, espacio para una belleza otra, y otra después... Apenas un «casi» pero suficiente para estar abierto a su infinita posibilidad, para ser resplandor y vislumbre de su libertad.

LA BELLEZA DE UN RABÍ

Hay rabíes en las que el alma se abra más honda, que donde esas vidas laterales,

se abren como un relámpago sin cielo ni trueno, como una herida sin pecho o un abismo donde la belleza es alba.

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Los versos —que no necesariamente se trata de poemas— en ocasiones se encuentran al final o irrumpen en la prosa (fig. 3). En otras, la prosa está versificada (fig. 4). Podría decirse que la

forma es engañosa respecto de la expectativa en hallar el desarrollo de algún argumento a la hora de pensar que los versos sintetizan o concluyen el discurso. En lo que llamamos «prosa versificada» se combinan discontinuidad del verso y frases de transición, conclusivas o propias de lo expositivo («y con esta afirmación de Parménides –sintetizando–»; «Así, el pensar *oficial* de Occidente, buscará llenarlo todo»; «Pero la palabra, el vocablo “nada”, había sido pronunciado», 29). En ocasiones, contienen la reiteración de cadencia: «Sí, el fragmento, la ruptura..., el vacío, son constitutivos de la tradición que heredamos; sobre ellos, también sobre ellos, nos apoyamos» (*El saber del no saberse*, 29). Podría pensarse que si fueran del estilo de lo que se describe en los párrafos en prosa, pudiendo integrarlas, entonces se trataría del mismo tipo de continuidad. Precisamente, la discontinuidad de algo que parece no serlo pretende acentuar el recurso sonoro, la tensión temporal de la frase en la lectura o su lugar en la página a la manera de dar espacio de presencia al propio vacío de la página respecto de determinadas frases:

IV

«El ser es y el no ser no es», y con esta afirmación de Parménides —sintetizando— el ser «homogéneo, inmóvil y perfecto» pasa a ocupar la realidad, la es.
 Toda la realidad, todo.
 Sin afueras.

La «vía de la verdad» no conocerá otra verdad: todo es.
 Y, ese ser, ajeno a la generación y a la corrupción: es, fue y será, desde siempre y para siempre.
 Es sin tiempo...

...Así, el pensar *oficial* de Occidente buscará llenarlo todo.

V

Pero la palabra, el vocablo «nada», había sido pronunciado; un soplo de nada ya aleteaba sobre el ser.
 Y siguió haciéndolo.
 Y aletea aún.

Texto en hueco, la nada fue, fue siendo, sigue estando.
 Revelándose en el tiempo, siendo tiempo ella también.

La nada, tan inasible como imperceptible, fue dibujando su propia vía, arando su estar.
 Surcando su no estar,
 hendiendo lo que es.

Fig. 4

Este énfasis es de orden estético en tanto que lo retórico pretende también producir un afecto. El afecto del discurso, de lo pensado como poético, tanto dentro de la convención de lo versificado como de los recursos retóricos y el desconcierto que provoca la ambigüedad entre formas de discursos que no se hallan comúnmente juntos. «Estética de la vaguedad» en el que «no saber» se desprende de una desarticulación de lo que es propio de géneros literarios y discursos expositivos en lo que a su forma tradicional se refiere.

3.3. Tropoética en José Lezama Lima: tensión retórica y opacidad

Es sabido que José Lezama Lima elabora un *corpus* teórico alrededor de lo poético y que puede ser llamado por cada uno de los términos usados por él en su numerosa obra metapoética. La noción de «sistema poético» sugiere una estructura de carácter funcional o una comprensión relacional de todo lo que pueda caber en la producción imaginaria del mundo y de la vida. Sin embargo, como muchos otros términos lezamianos, se trata de una designación singular. El lenguaje mismo con el que Lezama Lima desarrolla sus conceptos sobre lo poético da un giro de significaciones posibles que desconcierta. De forma muy similar a sus poemas, la prosa lezamiana discurre por lugares de enunciación distintos a la claridad. No se trata de una *resistencia* a la significación sino de un *exceso* de potencia en el significado que es difícil de asir o reducir en significaciones totalizantes, precisas, contundentes. Sin embargo, no por ello se emparentan obra poética lezamiana con su prosa debido a que su poesía no es expositiva y no se explica necesariamente desde su metapoética.

La situación de la enunciación lezamiana en relación con su «sistema» es retórica, no hermenéutica. Su lenguaje no es la «expresión» subordinada a cierto tipo de idea como si esta se hallara «reflejada» o «inscrita» en la forma intrincada de la enunciación. Más bien, se trata de una relación con la lectura en la que se pretende causar una reacción de tipo retórico, en el sentido de la afección. Pero es también esa retórica *forma* del discurso onto-poético lezamiano. Términos como «resurrección», «súbito», *potens*, «causalidad», «incondicionado» explicitan, en el contexto de dicho discurso, una relación que no se determina por la referencialidad de sentidos comunes contextualmente historizados o sublimados ahistóricamente. Decir que se hallan «secularizados» o descontextualizados de cierta tradición que acompaña algunos de estos términos es apenas un acercamiento y una posible desviación que tomaría en cuenta que existe una tradición históricamente localizada detrás del uso de los mismos y que su significación puede ser desvelada. Pero la opacidad del lenguaje lezamiano es propiamente el carácter enunciativo de su sistema, un sistema tropológico, como Juan Pablo Lupi ha señalado: «Lezama obscures the very gesture of conceiving of, and articulating, a “system” or “model” through the *intensive* and no less deliberate deployment of a tropological register» (*Reading anew*, 38). Esta forma deliberada de opacidad retórica es el carácter formal de la metapoética en tanto que es auto-referencial a su propia conformación lingüística. Podría afirmarse que el «sistema poético» lezamiano es él mismo la cuenta de su propia formulación retórica como tensión entre discursividad y desviación.

La cuestión ontológica también reside en esa misma tensión en tanto su enunciación es intensivamente anómala. Por ello, el «sistema poético» mismo se determina de frente a la insuficiencia hermenéutica como opacidad.

3.3.1. Tropoética lezamiana

José Lezama Lima escribe *Confluencias* de una manera confesional para hablar de la poesía. Esta elección incluye la experiencia a partir de la cual lo poético cobra sentido como memoria, imaginación, pathos e invención poética. La experiencia que desemboca en escritura desde la afición y el poema como crisol que enuncia la forma afectiva. El texto de Lezama comienza con el aspecto de la rememoración que, en vez de ser anécdota, propiamente, es palabra poética por los aspectos de su cadencia y sus palabras: se compone artísticamente. Esto es decir que, en su materialidad, no solo hay un aspecto que difiere del uso formal, académico, coloquial del lenguaje (para remitir una estilística); sino que hay una enunciación de lo material como vivo en la formulación de la memoria al momento de su lectura («Los faroles de las máquinas iluminaban en planos sigzagueantes y comenzaban a oírse los ¿quién vive?», pág. 5). El uso de recursos atribuidos tradicionalmente a la literatura poética, se vuelven narrativos en una forma de autoficción, en las que la memoria se compone (y no necesariamente el sujeto del narrar la memoria) ella misma en narradora, como acontecer: las cosas siguen sucediendo en tanto que se cuentan y, por ello mismo, no son ya el acontecimiento mismo original sino lo otro textual y afectivo que viene en su lectura. El acontecimiento de la afectación en la lectura. El texto puede ser fácilmente juzgado como relato y autoficción. No sería impertinente levantar la pregunta si la autoficción puede volverse teórica (metapoética) y en qué momento. Por ejemplo, el cambio de los verbos y la forma en que éstos dan lugar a una idea de lo presente que ya no es simple rememoración (citas marcadas con *), sino atención de un acontecimiento (citas marcadas con

***) que sigue presentándose y sobre la cual parece existir una reiteración que da lugar a la expectativa:

* «La noche **me regalaba** una piel, debía ser la piel de la noche» (Confluencias, pág. 6)

* «De niño **esperaba** siempre la noche con innegable terror. Lo era, desde luego, para mí [...]»

(6)

** «La noche **se ha reducido** a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser noche.

La reducción –**que compruebo**– es una mano. La situación de la mano dentro de la noche, **me da** un tiempo. El tiempo donde eso **puede ocurrir**. [*] La noche era para mí el territorio donde **se podía reconocer** la mano.» (7)

«**Habr**á siempre la noche en que **se acude** la otra mano [...]» (9)

Este camino que va de la anécdota a la atención de lo ocasional y accidental de su posibilidad, es introductorio. La intención del texto cambia en cuanto se formula la reflexión sobre lo enunciado con anterioridad en su carácter de invención poética. El texto que apelaba a ser entendido como un relato poético, ya discierne su propia forma metapoética también. Reflexión que se dice como poema, como reflexión de sí en tanto que pensamiento poético de lo poético al momento en que se inventa:

Ahora, casi después de medio siglo, es que puedo esclarecer y hasta dividir en diversos momentos, mi nocturna búsqueda de la otra mano.

Mi mano caía sobre la otra mano, porque esta esperaba. [...] Después supe que en los *Cuadernos* de Rilke estaba también la mano, y después supe que estaba en casi todos los niños, en casi todos los manuales de psicología infantil.

Ahí estaba ya el devenir y el arquetipo, la vida y la literatura, el río heraclítico y la unidad parmenídea.

[...]

La palabra en los instantes de su hipóstasis, *el cuerpo entero detrás de una palabra, una sílaba, un fruncimiento de los labios o una irregularidad inopinada de las cejas*. El residuo de lo estelar que había en cada palabra se convertía en un momentáneo espejo. Una arenilla que dejaba letras, indicaciones. Una palabra solitaria que se hacía oracional. *El verbo era una mano excesiva en su transpiración, un adjetivo era un perfil o una mirada de frente, los ojos sobre ojos, con la tensión de la oreja alzada del gamo.*

(*Confluencias*, 8, 9-10, subrayados míos)

El texto puede entenderse como un conjunto de enunciaciones sobre un padecimiento o una afectación que tiene una historia en Lezama como narrador-ensayista en primera persona, pero que se conceptualiza a partir de lo poético. Afectación que va siendo recordada al tiempo en el que se identifica su lugar en el presente y se le espera como expectativa. El «vaivén» que sirve de eje para la forma híbrida de un ensayo autoficcional que es también teoría poética de la afectación. Esta remembranza, el presente y la expectativa no son meramente intimistas, son el elemento teórico que da germen a lo que se entiende por poético y que se enuncia desde funciones orgánicas propias del cuerpo: «una digestión metamorfofísica y un procesional espermático [...] complementaria hambre protoplasmática que engendra la participación de cada palabra en una infinita posibilidad reconocible» (*Confluencias*, pág. 12). La enunciación toma el carácter de lo corporal como existencia afectiva. No se trata tampoco de un uso

ornamental del lenguaje como metaforización de lo germinal. Se trata de que el lenguaje mismo es germinación. Los neologismos, los intrincados sonidos son, formalmente, un rasgo del acto mismo del germinar.

Pero Lezama continúa el sentido de lo germinal no agotándolo en una «función» de lo inventivo como si de una predeterminación se tratara. Lo poético es afección como acontecimiento de lo imaginario-germinal hacia la concreción a contrapelo de lo posible y que da cuenta de lo inventivo: «Pero el hombre no solo germina sino también elige [...] Es un acto que se produce y una elección que se verifica a contracifra en la *sobrenaturaleza*. Una respuesta a una pregunta que no se puede formular [...] Una incesante respuesta a la terrible pregunta del demiurgo ¿por qué llueve en el desierto?» (*Confluencias*, 12, subrayado mío). La elección inaugura lo poético como problema. Lezama problematiza el carácter de lo poético a partir de un nuevo concepto que es él mismo un la respuesta a un problema y es una invención: *sobrenaturaleza*. Lo misterioso y enigmático, lo negativo (im-pronunciable, in-determinado, im-preciso, im-posible) como que llueva en el desierto, queda resuelto en ella. Este concepto no está aislado como si se tratara de una nominación negativa de tipo metafísico. De nuevo, hallamos la relación con un acontecimiento afectivo. En algún momento (momento que se vuelve afección presente como producción poética) Lezama, al leer a Pascal, queda afectado por «la terrible fuerza afirmativa» (*Confluencias*, 13) de la frase «como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza» (13). Lezama considera que la respuesta está lejos de toda formulación negativa *barroca*¹¹⁹ y que el mismo poeta cubano denuncia como insuficiente:

¹¹⁹ Lo cual es un guiño a una revisión de la calificación de neobarroco por Severo Sarduy y el ensayo de Lezama Lima sobre el barroco.

«El *horror vacui* es el miedo a quedarse sin imágenes, en las épocas en que predominaba la finitud combinatoria y pesimista de corpúsculos sobre la ruptura espiraloide del demiurgo» (*Confluencias*, 16). Para Lezama, la imagen no es una representación de la realidad, se trata de la realidad misma: «Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida» (14). Retomemos el argumento: no se trata de «tomar el lugar de» lo que ahora yace perdido, se trata de que es una respuesta a un problema que tiene carácter ontológico: el cuestionamiento por el absoluto. Esta respuesta es positiva, es metapoética (*Confluencias* como formulación) y se ofrece problematizando (si lo vemos desde una perspectiva deleuziana), en una doble planicie: inmanente y trascendente a la vez. Pero – si puede hablarse así– de una «trascendencia» como el sentido de lo inmanente o que parte de lo inmanente para relacionarse con lo real (la «doble propiedad de trascendencia y de inmanencia en relación con lo real», Deleuze en *Diferencia y repetición*, pág. 286) se trata del carácter del problema en una tensión objetiva como unidad¹²⁰ y que más adelante consideraremos desde el aspecto ontológico de la paradoja. Este plano «trascendente» opera como parte de la resolución del problema. Un plano ensoñador y otro real. Lezama se coloca en esta condición de lo poético al decir que «[y]a sembrar en lo telúrico es hacerlo en lo estelar y seguir el curso de un río es caminar apartando las nubes, como en el teatro chino un movimiento de las piernas significa montar a caballo» (*Confluencias*, 18).

¹²⁰ «Pero así como la diferencia reúne y articula inmediatamente lo que distinto, la fisura retiene aquello que fisura; también las Ideas contienen momentos desgarrados. Corresponde a la Idea interiorizar la fisura y sus habitantes, sus hormigas. No hay en la Idea ninguna identificación ni confusión, sino una unidad objetiva problemática interna, de lo indeterminado, de lo determinable y de la determinación» (Deleuze, *Diferencia y repetición*, 260)

Extendiéndose en este doble plano ontológico –comprendido como un acontecimiento no esencialista del problema –siguiendo a Deleuze–¹²¹ y que para Lezama es el problema ontológico frente al cual responde el poema–, Lezama Lima utiliza conceptos que pueden leerse en clave spinozista para explicar el carácter de lo que da en llamar «sobrenaturaleza» y que bien puede entenderse como la capacidad inventiva de lo humano, en general y, como poema, en lo que al tema de su ensayo se refiere: «Génesis, acto y después potencia. Posibilidad del acto, el acto sobre un punto y un punto que resiste [...] lo que yo he llamado las eras imaginarias y también la sobrenaturaleza, forman por un entrelazamiento de germen, acto y potencia, nuevos y desconocidos gérmenes, actos y potencias» (18).¹²²

Para Spinoza *potencia* es la esencia particular de la persona identificada con «[e]l esfuerzo con que cada cosa se esfuerza por perseverar en su ser» (*Ética demostrada...*, 195). La potencia puede ser voluntad o apetito; el deseo está determinado por la conciencia del apetito (escolio a la proposición 9, parte tercera). De manera particular, la potencia puede verse favorecida o reprimida en tanto que afecta, también, la potencia de pensar. La alegría está identificada con una pasión que hace más perfecta el alma (Proposición 11), la tristeza, como la que disminuye en perfección. El acto se entiende a partir del obrar del cuerpo. Este obrar es igualmente

¹²¹ Se trata de algo no esencialista del problema en el orden del acontecimiento (como diferencial) y que Audrey Wasser utiliza para considerar que la literatura es un proceso diferenciador como evento ontológico de una obra literaria («Deleuze's interest lies not in the genealogy of historical events but in the genesis of ontological event», *The Work of Difference*, pos 2002).

¹²² Respecto del concepto eras imaginarias, remítase quien lee a *La expresión americana*, texto en el que considera que la historiografía ha de poner su atención a dichas eras (cuando la imagen irrumpe para formar el aspecto del mundo, de manera renovada) en lugar de las culturas; el trabajo de la memoria, en este sentido, tiene un papel de invención imaginativa.

afectado por modos de tal manera que se aumenta o desfavorece la potencia de obrar por medio de la afección del pensar.

Lezama habla de «[p]osibilidad del acto, el acto sobre un punto y un punto que resiste» (*Confluencias*, 17). Esta posibilidad, identificada previamente como germen, también es llamada por Lezama *potens* («Preludio a las eras imaginarias», 810). Como «posibilidad del acto» implica una afección. Deleuze comenta que «[e]l poder de afección se presenta entonces como *potencia de acción* en cuanto que se le supone satisfecho por afecciones activas» (*Spinoza: filosofía práctica*, 28). Puede preguntarse, en caso de existir una correspondencia con el lenguaje lezamiano, ¿qué tipo de afecciones son estas en el poeta? Se trata de una afección ontológica que lleva al poeta cubano a llamarle «invencible *alegría* [...] de la imagen» (*Confluencias*, 13, subrayado mío) que – recordemos– es la respuesta positiva posible a un problema que tiene carácter ontológico: el cuestionamiento por el absoluto. De acuerdo a Spinoza –y a Deleuze–, la *alegría* es ya una pasión que viene de la satisfacción de las afecciones que favorecen la potencia del pensar. Deleuze afirma que el poder de afección también se presenta como «potencia de pasión en cuanto que lo satisfacen las pasiones» (*Spinoza...*, 27). Lezama añade que «[e]l acto del hombre puede reproducir el germen en la naturaleza, y hacer permanente la poesía por una secreta relación entre el germen y el acto. Es un germen acto que el hombre puede lograr y reproducir» (*Confluencias*, 18). Dicha «secreta relación» no es otra cosa que la pasión (la afección, el *affectus*), en este caso, definida como alegría de la imagen poética, la imago lezamiana como potencia.

El «acto sobre un punto» es el obrar de la escritura: hacer el poema. «En la dimensión poética realizar un acto [es] como una prolongación del germen» (*Confluencias*, 12). En Lezama existe elección después de la potencia del acto, sin embargo, eso implica ya una afecto que, como dice

Spinoza, no da lugar alguna a la libertad. Lezama retiene la ilusión de libertad en la correspondencia entre afecto y acto¹²³ y que esta elección implica hacer el poema. De ahí que debamos considerar la afección ontológica lezamiana como pasión y potencia de acto. Lezama considera que el acto se acompaña de la imagen como la concreción de la potencia, ella misma «sería una desmesura impenetrable» (*Confluencias*, 18). «Toda *poiesis* es un acto de participación en esa desmesura» (19), lo que puede parafrasearse como que la *poiesis* viene a cifrarse en ella. Al decir «toda *poiesis*» considera todo acto de re-producción-escritura de lo poético.

A diferencia de la pasión, el poema se da como acto mismo: escritura de lo posible positivo que es lo posible de la pasión que desea prevalecer *por encima* (*sobre-naturaleza*) del *horror vacui* barroco, la falta de un absoluto al que Pascal asiste como nihilismo. El poema es superación del nihilismo en Lezama: la respuesta como diferencia e individuación.

Finalmente, el «punto que resiste» es el carácter de sentido en desviación que el poema puede tener en una lectura. Pero Lezama no la trata desde la lectura y no abunda en ello. Solo existe como deseo o apetito de lo infinito como despunte de lo poético: «[d]ichosos los efímeros que podemos contemplar el movimiento como imagen de la eternidad y seguir absortos la parábola de la flecha hasta su enterramiento en la línea del horizonte» (*Confluencias*, 38). La permanencia de ese *potens* como concreción poemática (por enunciar un término que implicaría

¹²³ Spinoza afirma en el esolío a la proposición 35 de la parte segunda de su *Ética*: «los hombres se equivocan al pensar que son libres [...] eso que añaden, que las acciones humanas dependen de la voluntad, son palabras sin idea alguna en su seno» (*Ética demostrada según el orden geométrico*, 149). En el Apéndice a la primera parte, Spinoza continúa con esta afirmación: «los hombres opinan que son libres, ya que son conscientes de sus voliciones y de su apetito y ni en sueños piensan en las causas, de las cuales son ignorantes, por las que son dispuestos a apetecer y a querer» (91).

una dinamicidad-potencia de la palabra poética) se da en la medida en que haya alguien que considere que se trata de una respuesta al problema ontológico. Por esto mismo, el carácter metapoético de *Confluencias* se coloca a nivel de una reflexión de la manera misma en que es la contemplación absorta de una parábola que escinde en lo posible y que es el poema mismo.

3.3.1.1. Conceptos tropoéticos lezamianos

¿Las nociones lezamianas («sobrenaturaleza», «eras imaginarias», «potens», entre otras) son enunciaciones con carácter metafísico? La respuesta sería: no necesariamente; se coloca del lado de la materialidad de los afectos y las afecciones, leyéndolo desde Spinoza y desde la teoría literaria que descansa en una reflexión de lo inmanente (Audrey Wasser y Gilles Deleuze). Sin embargo, responder las primeras dos preguntas requiere un examen o una revisión del estatuto del pensamiento con relación al ser, desde una crítica a la metafísica y desde una ontología inmanente de lo literario. ¿Por qué? Porque las aseveraciones lezamianas están dirigidas a pensar la historia del ser desde lo poético. El mismo poeta cubano establece explícitamente la relación en su obra metapoética.

Los instrumentos de su reflexión son la filosofía, el carácter original de lo mítico, una crítica a la historiografía; el papel de la poesía, por un lado, y el de la ficción, por el otro, como *potencias* ontológicas: «Las generaciones no se forman en la voluntad de querer lo distinto, que es apariencia, sino en el ser de la creación, de ente concurrente de lo verdaderamente novedoso» (*La expresión americana*, pos. 3142 de 3701). Lezama alude a lo desapercibido que logra una afectación; al carácter singular de un siempre primer momento pasado por alto. Lo problemático de la frase citada es que lo superficial es propiamente afectivo y lo «profundo» es

esencialista. Pero puede objetarse que la profundidad de la que habla Lezama es relativa a su ocultamiento o pesada repetición y que corre el peligro de dar lugar a una diferidad de lo mismo que no despunta como algo novedoso. La novedad debe hallarse en lo que parece (es superficialmente) profundo. Las palabras iniciales de su ensayo *La expresión americana*, son ya una declaración sobre el asunto: «[s]ólo lo difícil es estimulante; solo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar, y mantener nuestra potencia de conocimiento» (pos 660). Lo difícil (el problema) no está «sumergido, tan solo, en las maternales aguas de lo oscuro» (pos 660), se trata de algo que solo tiene la apariencia de lo profundo. Es un devenir de una «visión histórica» (660) o «formas de expresión o conocimiento que se habían desusado» (pos. 3152). Esto tiene una íntima relación con la imago. Como hemos tratado en este texto, la potencia es lo imaginativo, lo inventivo. En medio de la historia humana reside la imago. La crítica lezamiana a la historiografía consiste en que dentro de la noción hegeliana de historia se considera los hechos culturales solamente y se desplaza el carácter potencial de la imagen poética como devenir del curso de la historia.¹²⁴ La *imago* produce un «espacio contrapunteado» que «*depende de la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria*. Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación» (pos. 721, subrayado mío).

¹²⁴ «Lezama propone que el paisaje es productor de cultura al haber acompañado, íntimamente, los procesos históricos americanos. De esta manera, se opone a la tesis hegeliana de que América, en el siglo XIX era aún prehistoria, o mera geografía, ya que la naturaleza, en la visión de Hegel, prepara el espíritu, es anterior a él, no es una unidad. Lezama refuta esta idea trayendo a colación la figura de Alejandinho, quien realiza una síntesis entre lo negro y lo hispánico, donde el paisaje acompaña y desarrolla el espíritu del ser americano en esa suma» (Naciff, «Una lectura de *La expresión americana* de José Lezama Lima», 64)

El carácter del que goza la *imago*, no es ser solo «correctora» de la historiografía, sino «volver a vivir lo que ya no se puede precisar» (pos. 743); «[t]odo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reparcer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido» (pos. 776). El énfasis lezamiano pretende «establecer las diversas eras donde la imago se impuso como historia» (776). Puede decirse que, bajo esta perspectiva, el lenguaje poético pretende enunciar de forma anímica lo que, en su apariencia de inaccesibilidad, configura lo humano como eras imaginarias. Dichas eras no son consideradas negativamente (como algo que no existe más y, por lo tanto, inaccesible o incomprensible). En la concreción de la palabra poética como *potens* está la persistencia de lo humano entendida como forma viviente de lo afectivo. Lo afectivo permite que se dé lo nuevo. La ontología de lo poético (las eras imaginarias; el *potens*; la «sobrenaturaleza») es un forma afectiva de lo imaginario. La novedad de lo histórico no es novedad de los hechos (pasados, presentes o futuros) sino de lo imaginario despuntado desde lo poético como producción afectiva. Esto implica, también, una lectura de lo afectivo-poético; lectura como afección y como forma imaginaria de lo histórico.¹²⁵ El devenir de «lo difícil» es devenir tropológico como afección poética. En este sentido, lo poético inaugura lo histórico en lugar de estar condicionado por la noción naturalista de «hechos históricos» y no se coloca de frente a un programa de «redención» como novedad del absoluto. Si hay novedad sería como se ha señalado, novedad de la *imago*: de la invención poético-afectiva. Se trata de una ontología poética del instante.

¹²⁵ Le corresponde una lectura retórica, en términos de Paul de Man, en la que se atienden los afectos que desvían la lectura que se predispone a hallar un sentido total del texto. Ver *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, 2 a. Edición, Oxford UP, 1971.

La condición genésica del poema como individuación metapoética en *Confluencias*, se sostiene en conceptos filosóficos propios de Baruj de Spinoza y que coinciden con una perspectiva deleuziana sobre lo que significa un problema (y en nuestro caso, la metapoética ontológica lo hace de forma diferente a una negatividad de lo poético romántico): génesis, acto y potencia. En su propia explicación, Lezama Lima identifica la reunión de dichos conceptos en unos de su propia invención y que se enuncian poéticamente: «eras imaginarias» y «sobrenaturaleza». La condición ontológica del poema está en ser una respuesta al problema moderno de la «muerte de Dios» entendida como nihilismo.¹²⁶ Pero, aun en mayor discusión con el carácter de lo ontológico respecto de lo humano, Lezama Lima brinda a esta ontología la forma de la afección, inauguradora imaginaria de lo histórico como novedad poética. En su lineamiento metapoético es, primeramente, una poética de lo inventivo como respuesta ontológica al nihilismo moderno; en segundo lugar, una metacrítica de la historiografía tradicional como proposición de la *imago* siendo estatuto ontológico de lo histórico en la afección. En tercer lugar, una formulación propiamente meta-poética como reunión de los aspectos anteriores en tanto que son tratados, poética, crítica y teóricamente, mediante términos con dimensión auto-referencial (enunciativa; poética) y con carácter ontológico.

¹²⁶ No es Friedrich Nietzsche quien acuña esta frase, dentro de una cronología de las ideas filosóficas, además de no tener, en el filósofo alemán, un sentido que favorece el nihilismo. Es Philipp Mainländer quien sí considera la muerte ontológica de dios como teleología nihilista (ver *Filosofía de la redención*, traducción de Sandra Baquedano, FCE, 2011).

3.3.2. La paradoja lezamiana

La obturación de sentido que provoca el lenguaje lezamiano (la concatenación de opacidades) y su multiplicidad semántica pueden montarse como una desterritorialización de campos semánticos a los que la lógica de los estudios literarios confinan el lenguaje expositivo sobre el tema particular de la poesía, inclusive la poesía misma. No solo del carácter del género literario sino del sentido mismo que puede esperarse de la escritura reflexiva sobre lo poético. Puede decirse que dicha opacidad deviene «manada de sentidos» posibles como fascinación. La aproximación teórica hacia textos de esta naturaleza no solo contemplaría los aspectos comunes a su análisis en un esfuerzo por dar cuenta del carácter específicamente literario de los mismos (estructura, red de signos, polisemia). En primer lugar, el carácter de los textos va de la mano de su lectura. Una lectura cernida a estatutos extraídos de las posturas críticas de literatura tan solo enfatizaría, como apunta Paul de Man, el sesgo con el que tales críticas se acercan a los textos. Implica un «punto ciego»: la atención que se hace hacia el ejercicio crítico más que hacia el texto mismo; más que la afectación que este provoca. Dicha desviación de lectura, cuando da cuenta de su propio acercamiento y atiende el texto (más que a su procedimiento crítico) se vuelve *lectura retórica*. Diremos que este tipo de lectura es también un devenir; en ella, se da una *ontología rizomática* de la metapoética.

Para hablar con propiedad de estos conceptos (desterritorialización, rizoma, devenir, manada, entre otros), referiremos a *Mil Mesetas* y *El Anti-Edipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, específicamente. En su introducción a la primera de estas obras, los autores consideran que el rizoma «conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego

regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos [...] No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes» (25). En términos de sentido (polisemia) hablar del rizoma de lo poético no se remite a la noción de género literario sino a lo que acontece entre su escritura y su lectura. Tampoco se trata de una delimitación de los términos (poesía y poema) como Octavio Paz sugiriera, porque la diferenciación coloca fronteras claras entre una abstracción (la poesía) y una materialidad (el poema). Lo literario rebasa, *deviene*, algo más que texto pero solo mediante el texto, *siendo* texto y *siendo* lectura. El texto terminaría siendo algo más que literatura y la frontera aparente entre poesía y poema es banal al momento de devenir intensidades de *desviación* retórica (opacidades / vaguedades). Se *deviene* con el texto en algo que va de la opacidad y la vaguedad como formas retóricas intrínsecas al texto, en la provocación de intensidades y posibilidades semánticas hacia lo ontológico-poético.

Metafísica y devenir juntos pueden parecer contradictorios, pero en tanto que hablamos de lenguaje, la provocación a esta misma disparidad está ya sugerida en el término *ontología rizomática*. «Hacer rizoma» puede ser una forma de ontología o una ontología alternativa (tal como el filósofo colombiano Julián Serna Arango sugiere). Lo ontológico-poético participaría de un tipo de ontología diversa a partir de lo dado en llamarse «giro lingüístico» como la consideración del lenguaje en la construcción de mundo. También: el acercamiento teórico en el análisis o la revisión de las metapoéticas ontológicas desde ciertas nociones que participan en el «giro lingüístico» se adecuan con mayor flexibilidad a su carácter metaliterario. Así es como hemos situado el pensamiento heideggeriano a partir de José Lezama Lima y Hugo Mujica. A partir de las reflexiones y los conceptos filosóficos que Deleuze y Guattari utilizan

en sus textos, se permite ver los aspectos disímiles que no aparecerían en un análisis estructuralista o hermenéutico. Algunos de ellos permitirán acercarse al aspecto ontológico de una metapoética ontológica.

Serna Arango considera que existen ontologías diversas que no participan de las mismas nociones que la metafísica, por ejemplo. El caso de Martin Heidegger ha sido apuntado en nuestro primer capítulo de manera precisa. En general, el postestructuralismo en filosofía se sitúa también en esa tesitura. Jacques Derrida, Gilles Deleuze, entre otros, pueden ser reunidos –al menos en términos generales– en esta postura frente a la metafísica tradicional. Pero en cuanto a la reflexión de la poesía, tanto José Lezama Lima como Hugo Mujica se colocan en estas consideraciones sobre lo ontológico y sobre lo poético. Recuérdese que el «sistema poético» lezamiano pretende concebir una ontología distinta de la aristotélica en cuanto al papel de los tropos en la noción de *mimesis* y las condiciones de representación que la relación entre lenguaje y «realidad» son capaces de tejer. El enfoque lezamiano es sobre el lenguaje y con mayor énfasis el lenguaje poético. Da lugar a pensar lo poético como formador de otra ontología que se dirige en otra dirección conceptual del mundo.

Serna Arango identifica al menos cuatro ontologías diversas: «en primera persona», «esquizoide», «rizomática» y «copernicana». estas «contribuyen [...] a recuperar para nosotros posibilidades de construir mundo, de gestar sentido, sentido que –debemos enfatizar– no solo es significado, sino además, ánimo, en contravía con el recorte de mundo experimentado a partir de la ontología euclidiana [...] No se trata de reemplazar un concepto por otro, una ontología por otra, sino de reivindicar su multiplicidad» (*Ontologías alternativas*, 54-55). La noción que Serna sobre lo múltiple ontológico viene nutrida por Paul Feyerabend. Ataño a los

acercamientos que la ciencia desde el s. XX a lo que ha sido llamado «realidad». Tanto en *Tratado contra el método* como en *Adiós a la razón* Feyerabend señala que el racionalismo occidental no solo es una «tradición entre muchas» (*Adiós a la razón*, pos 562) sino que la adopción de perspectivas no coincidentes implica el progreso, entre otras cosas, de la ciencia; que esta no cuenta con una infalibilidad de sus teorías *per se*: «el conocimiento no consiste en una serie de teorías autoconsistentes que tiende a converger en una perspectiva ideal; no consiste en un acercamiento gradual hacia la verdad. Por el contrario, el conocimiento es un océano, siempre en aumento, de *alternativas incompatibles entre sí (y tal vez incommensurables)*» (*Tratado contra el método*, pos 264-271). El científico, dice, «tiene que adoptar una *metodología pluralista*» (264).

La posibilidad de lo múltiple en la que «los cambios de ontología» implican «*cambios conceptuales*» (*Tratado contra el método*, pos 3912) permite pensar lo poético como «sistema» en términos lezamianos, en el cual los términos propuestos por Lezama Lima son conceptos de lo irrepresentable. Conceptos que reformulan los afectos y dan carácter de inmanencia al poema y lo poético como encuentro con la imposibilidad del decir y por lo tanto de la representación: inmanencia del afecto por medio del lenguaje poético como experiencia con lo irrepresentable.

Las direcciones del devenir son difíciles de determinar. La multiplicidad semántica que la opacidad del lenguaje literario lezamiano deviene en la lectura como algo que no permite ni la fugacidad (lo caótico) y ni la unicidad de una interpretación. Si la aproximación rizomática parece adecuada es porque Lezama ya elabora en su «sistema» relaciones de este tipo. Se ha sugerido que la aproximación teórica a dicho «sistema» lezamiano no sea de carácter

hermenéutico debido a la que se trata de una experiencia con el lenguaje más que una estructura concertada desde la lectura, es decir, una interpretación que haga «encajar» sus diversos aspectos en un sentido cada vez más nutrido bajo la dirección de lo total. Ya afirmábamos esto desde el inicio, ante lo cual, desde la aproximación retórica, los textos *tropoéticos* lezamianos tienen el carácter de lo *vivo*, es decir, de lo potente, contingente (en cuanto a la diversidad de sentido) y lo afectivo de otra forma que lo hablado (performativo), más bien, desde su propia noción de lo poético.

A grandes rasgos, junto a J. P. Lupi, se pueden afirmar dos puntos. La propuesta lezamiana en general, «*demands the necessity of finding and articulating meaning amid an uncontrollable, hyperbolic, tropological density, and simultaneously acknowledges the impossibility of articulating any coherent, organic interpretation as a “whole”*» (*Reading Anew*, 36). Lupi señala igualmente que la estructura gramatical de las frases lezamianas «take place in the realm of *logos* ... Lezama's most hermetic verse is constituted by grammatical sentences endowed with a definite semantic content, even though it is difficult –if not altogether impossible– to determine what is the “referent” or proposition that the expression is attempting to communicate, at least according to our common expectations» (36). Lupi destaca el aspecto retórico como el énfasis que el propio Lezama estructura, de ahí que su aproximación es no-hermenéutica.

Opacidad y dificultad son dos elementos a partir de los cuales lo poético se hace experiencia en los textos en prosa de Lezama, a pesar de tratarse de textos que no son propiamente poemas. Esto apunta hacia una dimensión ontológica de lo poético como otredad radical no solo en términos fenomenológicos sino epistemológicos. No es un Otro que interpela (y al cual se

interpela) desde el límite de los sentidos en tanto que pueda ser identificado con aspectos de lo divino y en alusión a cierta tradición, haciéndose un discurso metafísico. Más bien, se trata de que opacidad y dificultad en el lenguaje lezamiano asoman los límites de lo conocido ante lo cual lo poético no puede hacerse representación. Pero este par retórico-ontológico (opacidad y dificultad) implica la posibilidad de invención poética más que de conocimiento. Ante esto debe señalarse que aquello sobre lo cual lo poético se despunta es la experiencia de ese límite epistémico que da lugar a la «sobrenaturaleza» en complicidad con lo sobrenatural tanto de la experiencia como de aquello otro que se asoma en la misma. Lezama ofrece numerosos ejemplos. En *Confluencias* habla de una experiencia personal de su niñez que él mismo llama «la noche y su mano desconocida. Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme con la otra mano, lo otro» (7). El pequeño José Lezama había llegado a tocar la mano de la noche afirmando su existencia y a la vez su extrañeza en una doble angustia sobre su presencia y su ausencia posterior. A lo largo del tiempo el poeta cubano dio seguimiento al asunto hasta hallar el tema en Rilke y en los manuales de psicología infantil, ante lo cual, en vez de dar por terminado el asunto como algo que está totalmente explicado, dice: «aunque la misma aparezca incluida como psicología infantil, todavía hay noches de la otra mano [...] Habrá siempre la noche en que acude la otra mano y las otras noches en que la mano permanece yerta y sin ser visitada» (9).

Lezama concretiza conceptualmente la experiencia como carácter de devenir y de ontología de tipo filosófico: «Ahí estaba ya el devenir y el arquetipo, la vida y la literatura, el río heraclitano y la unidad parmenídea» (8). Enunciación paradójica (devenir y ontología en su

sentido tradicional) en tanto que elementos contrarios irresolubles en su sentido analítico pero posibles en su sentido rizomático. La alusión lezamiana a la filosofía llamada «presocrática» en casos como Heráclito y otros bajo el encuentro de la paradoja permite pensar la otredad desde el lenguaje como enunciación de lo posible en tanto que el primero es condición del segundo. El lenguaje en su estructura de sistema gramatical –especialmente escritural– de lenguas indoeuropeas delimita la enunciación de conceptos como «ser» y con ello el carácter existencial del mundo. La manera en que se teje el pensamiento ontológico alrededor de la palabra *ser* está determinada por la estructura gramatical de la lengua desde donde se reflexiona:

Cuando hace carrera la escritura alfabética en Grecia, en tanto se constituye el concepto del alma como fenómeno deslindado del cuerpo, cuando se habla de un pensamiento al margen del lenguaje, se configura la conciencia de la individualidad, la de su relativa autonomía, cuya afinidad con el sistema nominativo-acusativo que vincula al sujeto (y no al objeto) con el agente resulta evidente.

(Serna Arango, *Ontologías alternativas*, 46)

La metafísica aristotélica estaría elaborando su reflexión desde esta condición gramatical. Vendría a concebir el ser a partir de categorías universales que no se ven alteradas por ningún tipo de aspecto histórico o contingente, es decir, de devenir. La ontología se determinaba desde una fijeza del concepto «más allá» de las condiciones del cambio. Serna Arango señala que en la *Metafísica*, Aristóteles «postula el paralelismo de los atributos de la sustancia y las categorías del pensamiento» (46), lo que implica que la relación señalada, entre sujeto y agente, lleva a implicaciones de la verdad «de lo que es» en la ontología (hasta el siglo XX). El principio de no

contradicción, basado en el paralelismo mente-mundo, depende también de su reflexión como modalidad gramatical del sistema nominativo-acusativo. La paradoja está fuera de toda posibilidad de verdad bajo la mirada aristotélica según el principio: «*es imposible que lo mismo se dé y no se dé en lo mismo a la vez y en el mismo sentido*» (*Metafísica*, IV, III). Está fuera de la verdad que identifica sustancia con ser pero no de la paradoja creada por el lenguaje. Las paradojas, más que categoría de verdad tienen el carácter potente-fuerza enunciativa de lo posible; «insisten en lenguaje» (Deleuze, *Lógica del sentido*, 59). Si el principio de no contradicción implica la identificación entre ser y sustancia, sujeto y agente; la paradoja permite despuntar lo posible en tanto que la identificación no se da y existe multiplicidad y unidad afirmadas a la vez. «Las paradojas solo son pasatiempos cuando se las considera iniciativas del pensamiento; pero no cuando se las considera “la Pasión del pensamiento” que descubre lo que solo puede ser pensado, lo que solo puede ser hablado, que es también lo inefable y lo impensable» (59). Lo que las paradojas representan no se adecua al establecimiento de «lo que es» con lo «uno», «en la medida en que entre ambos se da la misma correlación que entre “causa” y “efecto”» (Aristóteles, *Metafísica*, IV, II). En otras palabras, como Gilles Deleuze y Félix Guattari lo afirman, no se trata de una contradicción, sino de la afirmación de «dos sentidos a la vez, y por hacer imposible una identificación, poniendo el acento unas veces sobre uno y otras sobre otro de estos efectos» (*Lógica del sentido*, 59).

La paradoja que enuncia Lezama es la paradoja de lo onto-poético, donde ser y devenir se encuentran o donde el lenguaje permite otra ontología en discordia o diferente de la identificación de la metafísica aristotélica.

3.3.3. Contra la *Poética* aristotélica, régimen estético, paradoja.

El «sistema poético» lezamiano, hallado en sus textos tropoéticos, ha sido señalado como una búsqueda de «superación» del modelo metafórico propuesto originalmente por Aristóteles y de sus estatutos ontológicos que determinan el lugar de la metáfora¹²⁷. Se sabe que la perspectiva clásica que parte de la *Poética* de Aristóteles se vuelve un «principio pragmático» (Rancière, *Le partage du sensible*, 28) en relación con lo mimético, especialmente en los círculos de producción artística en la Europa del s. XVIII o como Jacques Rancière lo denomina: el régimen *representativo*. Siguiendo al filósofo francés, el paradigma del régimen *estético* rompe con el representativo en tanto que «affirme l'absolue singularité de l'art et détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité» (Rancière, 33). El régimen estético contiene la paradoja de «la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même: produit identique à du non-produit, savoir transformé en non-savoir, logos identique à un pathos, intention de l'inintentionnel, etc» (Rancière, 31). Rancière refiere a Schelling (filosofía), Mallarmé (poesía), Proust (narrativa), Bresson (cine) para englobar el pensamiento que distingue dicho régimen. Su carácter ontológico es un «estado estético» que, debido a su condición paradógica, «est pur suspens, moment où la forme est éprouvée pour elle-même. Et il est le moment de formation d'une humanité spécifique» (33). La coincidencia con el aspecto paradógico que tiene la experiencia de lo poético como experiencia respecto de lo irrepresentable en Lezama es notable. Sin embargo, el aspecto ontológico, en tanto que

¹²⁷ Especialmente por Juan Pablo Lupi, *Reading Anew: José Lezama Lima's Rhetorical Investigations*, Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2012.

vinculado con lo irrepresentable, tiene la particularidad de considerar desde la inmanencia esa otredad de forma no exclusiva con el propósito de invención artística.

La ruptura lezamiana se da directamente con la fuente filosófica del denominado «régimen representativo» (Rancière). Lezama Lima lee a Aristóteles, le parafrasea y pasa por la criba de cierto *pathos* sus nociones, especialmente sobre la metáfora en su texto «Introducción a un sistema poético». Lezama alude a dos pasajes de la *Poética* que le parecen importantes y a partir de los cuales construye su propia noción de metáfora a través del cambio de referentes aludidos a su vez por Aristóteles: «he aquí el gran hallazgo perviviente de la *Poética*, señalar que es la región de la poesía donde “este es aquél”, donde es posible reemplazar el escudo de Aquiles por la copa de vino sin vino, este árbol por aquella hoguera» (*Obras completas*, 421-422). Para Juan Pablo Lupi, Lezama utiliza una estrategia dialéctica para apropiarse y superar el paradigma aristotélico:

The appropriation consists in a shift from *identity* to *alterity*; a shift condensed in the formula “*este es aquél*.” It corresponds to the release of the “infinite possibility” –to borrow Lezama’s expression– of substitution in alterity, of equivalence in difference. A few lines after the long passage quoted above, Lezama writes: “En ese cosmos de *paradojales sustituciones equivalentes*, la poesía es hasta ahora la única posibilidad de poder aislar un fragmento, extrayéndole su central contracción o de lograr arañar una hilacha del ser universal” (*LLOC* 422, my emphasis). Substitutions –“este es aquél” –configure a “cosmos,” and by merging

“paradox” and “equivalence” – that is, by acknowledging the linkage of the *dissimilar* and not just the similar – Lezama is effectively moving *away* from the Classical paradigm. He assigns poetry a unique role [“la única posibilidad”] as the means to fully display the network of relationships between the individual entity or “fragmento” and the “ser universal.”

(*Reading Anew*, 43)

Lupi sugiere que a esta «superación» se le llame «*weak sublation*» en relación con *Aufhebung* en la dialéctica de Hegel en tanto que síntesis como el proceso de superar la oposición de términos irreconciliables. «My use of the modifier “weak” suggests that, unlike in Hegelian dialectics, there is *not* necessarily a *telos* in Lezama’s writings. By “weak sublation” then, I want to express the idea of a process of an overcoming of opposites that recognizes and preserves the individuality of the antithetical entities, but that is not – or at least not necessarily – subject to the realization of some final purpose or state of being (like Reason, Freedom, or the Subject as posited by Hegel)» (*Reading Anew*, 44-45). Sin embargo, en relación con otros textos como *Confluencias*, de donde extraímos la noción paradógica entre lo ontológico y el devenir, la «superación» que Lupi pretende subrayar no es necesariamente dialéctica. Yace, desde un principio, en los términos de la afirmación y la negación de lo enunciado. Sobre todo, porque, si bien apunta Lupi, Lezama no desarrolla *teleológicamente* en términos hegelianos una ontología de lo poético, la coincidencia con el carácter ontológico del «régimen estético» propuesto por Rancière («formation d’une humanité spécifique») y el *rizomático* (ontología alternativa) tal como Serna extrae de Deleuze y Guattari, recae en la paradoja como punto de partida del pensamiento lezamiano.

La paradoja lezamiana permite pensar lo irrepresentable. No implica necesariamente la resolución sintética en sí misma. Lo que llegaría a distinguir la afirmación lezamiana como pensamiento dialéctico en este caso, sería algo como un texto de intención poética a la manera de un «resultado» venido de la experiencia. La teorización de Lezama Lima no es ella misma poema: síntesis probable y tan solo especulativa de un aparente aspecto dialéctico de las ideas del poeta cubano. Como hemos aclarado en el primer capítulo, se trata de una construcción metatextual que comparte elementos de diversos géneros literarios: la afirmación paradójica de Lezama es tropoética.

Pero también es rizomática al concatenar diversidad de sentidos, sobre todo a la hora en que son introducidos términos desiguales a sus contextos habituales o tradicionales. Algunas afirmaciones que Lezama usa en sus textos permiten la malinterpretación en términos de una lectura retórica que no es metacrítica (como lo que Lupi propone con «*weak sublation*»), sobre todo por la vaguedad de los contextos mencionados. «Resurrección» es uno de ellos. Inclusive, el aspecto teleológico que Lupi señala como no propio del pensamiento lezamiano podría verse cuestionado con la frase «el poeta debe ser poeta para la resurrección» si se siguiera una lectura que desee interpretar la metapoética lezamiana en términos de tradiciones religiosas, mística, entre otros.¹²⁸

En la cita que Lupi hace del texto de Lezama, la poesía es «la única forma» en que el «ser universal» pueda volverse «fragmento». Afirmación problemática y rizomática: ¿es el «ser

¹²⁸ Como sucede con María Zambrano, quien, en una carta dirigida al poeta cubano desde Roma, le dice: «estaba gozándome en lo que tienes de teólogo [...] que toda tu obra anda en busca de definiciones de Dios y de lo divino en sus modos humanos. Que tu poesía anda persiguiéndose a sí misma, quiero decir su propia substancia – la eterna substancia de poesía de la cual fueron hechos los Dioses» (*Fascinación de la memoria* 225-226).

universal» un concepto de la ontología griega antigua; un remitente a Platón, a la *Metafísica* aristotélica, al Uno parmenídeo? Bajo esta consideración la frase relaciona el poema con algo (indeterminado) capaz de ser «extraído» del ser universal sea cual sea este concepto. En este sentido, ¿cómo podría permanecer el ser con la extracción de un fragmento? ¿Se trata de un *acto metonímico* en el que el todo está «representado» por la parte? ¿Es la parte ya un representación del ser; una mediación; una *forma -pequeña/breve- del Ser*? Tratándose de un poema, ¿en su sentido platónico no es una degradación del ser que acaba siendo el estado ínfimo del mismo como copia de la copia? Si es así, pareciera contradecir al mismo Platón «exaltando» las características ontológicas del poema como «fragmento» en tanto que *estado mimético* que ha dejado de ser universal para devenir un particular. La mimesis ha dejado de existir y el ser es capaz de ser «capturado» como texto inaugural o único con las mismas características de lo total. Texto que en cuanto tal es la inmanencia absoluta como un *álef* borgiano. Una vez más el aspecto de la representación y de la nominalidad colapsa.

Para Aristóteles la poesía tiene el valor ontológico «de la acción sobre la pasión [...] la contextura de acciones es lo más importante en toda obra poética» (García Bacca, «Introducción a la Poética», LXXXIV). En este sentido el fragmento que es la poesía rebasa toda contención metafórica y representativa de la función poética en contradicción al sentido universal del ser. Desde las proposiciones aristotélicas referidas a lo poético aquello a lo que alude Lezama no solo no puede ser poema sino que ni siquiera alude al contexto de lo poético clásico. El término «universal» también es usado vagamente si se piensa con ello una especie de omnipresencia inmanente o acuerdo total entre tradiciones interpretativas del ser o igualdad de todos los casos en que el ser es pensado a lo largo de la historia de la metafísica o cualquier otra cosa. La noción

de «central contracción» podría ser un guiño al *tsimtsum* cabalístico ante lo cual se carece de evidencia historiográfica y bibliográfica sobre la cuestión, además de que las ediciones al español de textos como el *Zohar* son tardías. O acaso, puede sugerir el momento en que la teoría del *Bing Bang* explica el instante de la explosión que da lugar a la materia en el universo, etcétera.

Lo que resulta positivo en el análisis es que se trata de una enunciación paradójica no filosófica («fragmentos» del ser -¿qué ser?-). A propósito de citas y enunciaciones «erróneas» dentro de los ejemplos que Lezama utiliza para ilustrar su nueva forma de entender la metáfora contra y a partir de Aristóteles, Juan Pablo Lupi concluye: «these errors are the *writing* of Lezama theory of metaphor» (*Reading Anew*, 44)¹²⁹. A partir de una lógica en la que el «este es aquél» aristotélico de «*relación formal* (proposición matemática)» (García Bacca, CIII) o semejanza, Lezama la toma para sí haciéndola ontológicamente posible como tergiversación de la identidad en vez de una simple «desviación» retórica a partir de la cual se preserva dicha identidad.

¹²⁹ Lezama «confunde» (a propósito, según Lupi) referentes literarios y términos usados por Aristóteles en su *Poética*: Ares por *Aquiles*; copa por *capa*, etc.

CAPÍTULO IV. LAS FORMAS DE LO TROPOÉTICO

4. Condiciones de lo tropoético

En el capítulo anterior se señalaba que la tropoética opera por yuxtaposición y que da lugar a una triple desviación.¹³⁰ También decíamos que una tropoética se vuelve objeto de afecciones mediante una lectura retórica. En este capítulo detallaremos el carácter que estos aspectos tienen como repercusión teórico-literaria.

4.1. Inaccesibilidad: no esencialismo y diferidad de sentido.

La afirmación estructuralista de una esencia de la literatura (la *literariedad*, por ejemplo) supeditada a los elementos intrínsecos del texto, será criticada como «esencialista» en el siglo XX desde distintas perspectivas que conciben el objeto literario como cultural (Mijail Bajtin) con un *habitus* social (Pierre Bordieu), formando parte de polisistemas (Itamar Eben-Zohar) y que, como tal, es ontológico y con la intención de ser poético (Josu Landa), entre otros. Lo literario iría más allá de sus niveles semiológicos, intrínsecamente hablando (la sintáctica, la semántica y la pragmática) por no hablar de aquellos que el estructuralismo estableció (fonético-fonológico, sintáctico, entre otros). La literatura es referenciada por sus relaciones contextuales en las que se acepta o se rechaza como objeto, haciendo que la plenitud de sus

¹³⁰ Des-proporción de una formalidad esperada de los discursos; des-articulación de la forma de abordar los temas tratados; des-estabilización de interpretaciones sostenidas en el entendimiento de las categorías formales de los discursos filosófico y poético, respectivamente.

pretensiones artísticas dependa de ello. Este *topos* literario coloca el valor de dicha intención artística –como cumplida o no– en las redes semióticas y sociales en las que se inscribe, lo cual podría distinguirla de otras en tanto que un grupo en esas redes acepta o rechaza el texto en cuestión. No hay definición de literatura necesariamente fuera de las relaciones socio-económicas y de grupos que la legitiman como un conjunto de objetos culturales (los poemas, las novelas, los cuentos, entre otros) que están en consonancia con cierta canonicidad que define sus fronteras formales (en tanto que estas permiten su reconocimiento objetual). Sin embargo, estos acercamientos no consideran que escritura y lectura son actos de lo literario en el orden de la subjetividad en relación con lo objetual del texto (y aun de lo social e histórico, si se quiere aludir a su recepción); que son ellos mismos actos que se definen por ser solitarios (aunque tiendan a social y culturalmente, como las mismas obras que se leen). Aun más: escritura y lectura contienen elementos que desarticulan la cadena de significantes a partir de la materialidad del texto en la que se construyen, igualmente, los discursos contextuales en los que se inscriben. Precisamente, escritura y lectura de un texto se componen desde el lenguaje. Tal como Jacques Derrida las denomina signo, una «huella», traza provocada por lo que puede llamarse experiencia original y perceptual del mundo. Es aquí donde se vuelve a un *estado* de lo literario como deconstrucción de la conciencia y de la percepción del sentido y, por extensión, del lenguaje como representación de una atención fenomenológica del venir a sí; de la originalidad de un presente *vivo* (Husserl). Pero el hablar de dicho *estado* de lo literario, es hablar también del estado del lenguaje como representación de la conciencia (y de la conciencia que, a su vez, da cuenta de la experiencia y se vuelve re-presentación de ese origen fenoménico, según Husserl). Sin embargo, para Derrida, el lenguaje no está postergado por la

consciencia (lo noético), porque hay un diferimiento de la re-presentación que avanza hacia el sentido de una redundancia infinita. Dice Jacques Derrida:

la deriva indefinida de los signos como errancia y cambio de escenas (*Verwandlung*), encadenando las re-presentaciones (*Vergegenwärtigungen*), unas a otras, sin comienzo ni fin. No ha habido jamás percepción, y la «presentación» es una representación de la representación que se desea a ella como su nacimiento o su muerte.

(*La voz y el fenómeno* 167)

La experiencia original del mundo como percepción está re-presentada por la consciencia y esta, por el lenguaje, pero al ser el lenguaje una encadenación de re-presentaciones y al ser la única materialidad que da cuenta de lo que se llama respectivamente «percepción» y «consciencia» (re-presentaciones ellas mismas de la cosa en sí), la red de signos antecede a toda percepción y consciencia; las nombra, las significa y son su finitud. Hay una primacía de los signos como «deriva indefinida». A esto llama Derrida también, escritura y *diferancia*.

Haré un salto hacia el carácter de la escritura y la lectura respecto de lo que implica lo anterior para la condición de lo literario. ¿Qué son el acto de escritura y el de lectura frente a un texto con intenciones poéticas? En términos derridianos, son la *diferancia* de la representación; la «huella», el resto o la traza de lo que daban cuenta (la experiencia que no halla sentido sino en la consciencia y esta en el lenguaje de forma general). Huella que se vuelve anterior a toda consciencia y a toda experiencia; a todo sentido porque no sabríamos de esta sin aquella. Leer

implica afrontar un objeto (el texto de intención poética) que se coloca anterior a todo sentido y no porque le inaugure, sino porque este sentido primeramente no existe. Lo que hay es un objeto de la equivocidad del sentido, no de su completud. La actitud de frente a ello se caracterizaría por ser incapaz de iluminar ese objeto –el texto– como totalidad porque no hay esencia de su decir ya que él mismo es materialidad equívoca como potencia siempre por venir: «Literarity is not a natural essence, an intrinsic property of the text. It is the correlative of an intentional relation to the text [...] The literary character of the text is inscribed on the side of the intentional object, in its noematic structure, one could say, and not only on the subjective side of the noetic act» («This Strange Institution...» 44). Lo literario no se encuentra solamente del lado del acto noético, que es la intención del pensamiento (la subjetividad) en hallar, en un texto específico, aspectos de lo emotivo o cierta significación, por ejemplo. Tampoco vendrá totalmente de su «lugar en el mundo» como objeto ontológico que, al ser un significante más, se despliega entre instituciones, normas y recepciones ancladas a momentos de la cultura. En cambio, como tal –como literario; poético–, se encontraría en su «estructura noemática» –usando el guiño de Derrida–. O sea, la búsqueda de lo particularmente estético (como experiencia, diría Derrida; «acontecimiento», en palabras de Derek Attridge) en lo cual se desarrolla la serie infinita de implicaciones significantes enlazadas con los elementos intrínsecos del mismo y que no se limitan a los niveles formalistas y semióticos, ya mencionados, o a otro tipo de convenciones aun halladas en la subjetividad¹³¹ –como el

¹³¹ «This *noematic* structure» se traduce a Derrida «is included (as “nonreal” in Husserl’s terms) in subjectivity, but a subjectivity which is non-empirical and linked to an intersubjective and transcendent community» (“That Strange Institution... 44).

concepto de *originality* de Attridge- sino en una relación más comprometida con el texto como lo sería lo que este mismo crítico sudafricano, siguiendo a Derrida, ha llamado *inventiveness* y *otherness*). En estas implicaciones, el sentido no está garantizado ni se convierte en un cometido del análisis o la experiencia. Lo literario se encuentra en ambos aspectos fenomenológicos: lo subjetivo y una intención hacia el texto, de ahí que Derrida diga: «[t]here is [...] an experience rather than an essence of literature (natural o ahistorical)» («This Strange Institution...» 45).

La intencionalidad del lector implica la suspensión de una ingenua atribución de referencialidad al texto literario y que lleva a notar en cada uno de ellos (o alguna parte de los mismos) la elusión de su *literariedad*. Precisamente porque se halla en el límite de la experiencia del ser «on the edge of metaphysics» (47), ya que *no hay sino escritura a partir de la cual se concibe la experiencia*: «literature perhaps stands in the edge of everything, almost beyond everything, including itself» (47). Si la literatura tiene esta capacidad de suspender el sentido como referencialidad evidente («for it shows nothing without dissimulating *what* it shows and *that* it shows it», pág. 48) el lector puede asomarse a la *diferancia* del ser, lo *otro* de ser; su no definición; la suspensión de su supuesta nomenclatura.

este sería el estado de la lectura generado por el texto mismo (Derrida compara literatura y crítica literaria), en el cual el lector es *inventado* por la obra (emergido, digamos, bajo sus estándares) y su singularidad como aquello que es diferente consigo misma (“different *with itself*”, pág. 68) porque el texto no es esencial, como Husserl entendería la percepción y la conciencia. La obra es diferente consigo misma, porque no es iterativa en cuanto auto-referencialidad absoluta y, sobre todo, en cuanto que es, principalmente, escritura y como tal, *diferancia* del estado óptico del decir. Bajo esta relación en donde no hay un ingenuo absoluto

ni un sinsentido –bajo la lectura– hay un asomo que toma el riesgo de no capturar lo que, en apariencia, se esconde «detrás» de los signos (como la hermenéutica pretendería). El texto literario (la metáfora, diría en otro texto Derrida) se *retira* y lo que hay, en lugar del ser, es lo inaprensible del ser: «what does it mean to encounter, to interpret and to understand otherness, and how can something speak in the poem which resists the claims of critical method?» (Davis, *Critical Excess*, pág. 55). Lo literario se elude aun del método y el ejercicio crítico, lo cual hace de la deconstrucción un *afuera* de los métodos críticos literarios. La crítica que Derrida compara con la literatura, es la que nace como lectura que «no excluye el espacio de lo ilegible. El leer de la deconstrucción es un más allá del desciframiento [...] abre la lectura hacia una instancia en la que el sentido puede ser no accesible» (Ferro, *Escritura y deconstrucción*, pág. 28).

4.1.2 Afectos y lectura¹³²

Es lo inaccesible la condición de suspenso, tanto en el ejercicio deconstructivo como en el proceso inventivo de lo literario del que da cuenta la *tropoética* en sus propias fases (metapoética, por ejemplo). Dentro de cierto *horizonte de expectativas* de la crítica, lo que desarticula una *tropoética* es la crítica misma. En otras palabras: la manera de abordar lo literario en cualquiera de sus extensiones teórico-críticas, es decir, en la puesta en práctica de una lectura y una reflexión sobre los textos analizados y sobre la literatura en general. Este ejercicio no se

¹³² Por «afectos» entiendo las pasiones, en términos spinozistas, capaces de ser modificadas por otros afectos o por similitud de los mismos, desde lo imaginario o no, produciéndose como una sola cosa corporal y mentalmente (ver la parte tercera de la *Ética demostrada según el orden geométrico*, págs. 181-279; ficha completa en Bibliografía). Los afectos pueden, también, producirse al momento de la lectura y, su reconocimiento habrá de hacerse explícito, especialmente, desde una lectura retórica.

ve cuestionado *en sí mismo* siempre y cuando no se considere anclado definitivamente a las tendencias o escuelas que la ponen en práctica. Sucede, porque, si existe una lectura retórica de los textos que privilegia la interpretación bajo la mirada crítica por la cual se abordan, los afectos entran en juego. Una lectura retórica, tal y como Paul de Man la ha señalado, es capaz de dar cuenta de los afectos que la llevan a la malinterpretación (desviación del texto mismo hacia la creación de una nueva perspectiva crítica). Entre la *tropoética* y la lectura retórica, afectos y lenguaje están en juego. El malentendido es inevitable; los afectos intervienen como esa potencia inventiva de la crítica, hacia posibilidad de formas diversas de leer. Pero el ejercicio crítico que no atiende a su propia lectura –retórica– seguirá el curso de las formas inventivas críticas en oposición o en la circularidad de los aparatos críticos ante los cuales se sitúa. Lo literario será, siempre, ese alimento de malentendidos que son las tendencias críticas. En una lectura al lado del texto, quien critica da cuenta de su desviación y entonces es capaz de detenerse en el juego del malentendido; permitir que el texto literario *se proponga*.

De otra forma que la crítica; que la manera de considerar lo literario como objeto de análisis que genera más crítica, el carácter metapoético de los textos tropoéticos debe invitar a una lectura retórica metacrítica, a la manera de considerar que estos textos son entidades de lenguaje, entendiéndose como formas *vivientes* o en devenir de afectos por lo otro de sí y lo otro de lo que se ocupa.

4.2. Otredad

Con la afirmación de la existencia de una escritura «fenomenológica» (en términos derridianos) bajo la cual abordamos los textos de Mujica y de Lezama Lima, se afirma igualmente la intención poética de su obra que pretende, mediante el desvío, llevar a una lectura retórica no solo de lo que se dice, sino de aquel silencio en conjunto con la palabra escrita. Como se ha señalado en esta investigación, la noción de lectura retórica es también una teoría literaria sobre la autoreflexión de los textos, lo que permite atestiguar que invención de la escritura y de la lectura quedan ligadas, especialmente, en la *tropoética*. Esta relación se hace explícita en el lenguaje. *Metapoéticamente*, la *tropoética* comenta cierto tipo de textos que pueden ser literarios, filosóficos o ciertas obras de arte o momentos históricos en los que se *lee* la propia perspectiva onto-poética¹³³ y que da lugar a reflexionar sobre el propio quehacer inventivo.¹³⁴ Pero, en su propio giro de desviación de sentido, de cara a lo inaccesible, el lenguaje de tal poética *tropoiza*, pues no pretende agotarse comentando fuentes inspiradoras, sino poner de relieve el

¹³³ Con este término designamos que la autoreflexión metatextual discurre el carácter ontológico de la poesía y de lo poético.

¹³⁴ Este comentario se disocia de algún género literario específico. Puede hallarse características de lo ensayístico en forma versificada y prosa no narrativa. Lo que destaca es una escritura que tiende a lo poético en momentos que pretenden ser expositivos o que resumen como poema la idea expuesta. Esto es particularmente interesante como metapoesía en nuestro caso: metatextualidad que pretender ser crisol de lo expuesto. Puede notarse que en ciertas secciones la estructura formal del texto tiende a ser argumentativa. Todo ello encamina nuestra atención a la originalidad de un texto que no entra en las categorías conocidas que hasta ahora designan lo narrativo, lo poético, lo ensayístico. En este sentido, *tropoética* es un acercamiento que se propone más allá del género como identificación del aspecto formal de lo literario (una novela tendrá elementos de lo periodístico, de lo poético, de lo reflexivo pero sigue siendo entendida como narrativa según las estrategias que le distinguen así). Una metapoética tiene elementos expositivos, de la poesía y hasta críticos, pero su lenguaje lo disocia de la manera tradicional en que los elementos formales del ensayo, de la poesía y de la crítica. La *tropoética* es una lectura retórica de aquello que ve en lo que describe, expone o usa como hipotexto.

encuentro con una otredad que el lenguaje es capaz de cifrar; un acontecimiento que gira en desviación de las expectativas de sentido.

La originalidad de la *tropoética* comparte lo que Dereck Attridge afirma en relación a las obras literarias:

Para conseguir escribir una obra que es auténticamente original y que haga algo más que extender las normas imperantes, hay que introducir en la matriz cultural un germen, un cuerpo extraño, que no pueda ser explicado por los códigos y prácticas imperantes. [Esto consiste en usar] los materiales disponibles [...] desestabilizándolos, acentuando sus incoherencias y ambigüedades internas, exagerando sus tendencias y explorando sus fisuras y tensiones, *de manera que la otredad que está implícita en estos materiales [...] se haga explícita.*

(*La singularidad de la literatura* 110, subrayado mío)

Una *otredad* que, como hemos visto, pretende ser «fenomenológica» en términos derrideanos y que puede entenderse como atención a la afectación que en el desvío se produce en tanto escritura como el afán de discurrir su devenir poético. Atención, también, de su aspecto metatextual y el uso de las fuentes como motivo para tratar la ontología de lo poético sin que, necesariamente, las fuentes mismas lo aborden. El aspecto explícito de la *otredad* desde la lectura puede hallarse en sus dimensiones auto-referencial, de desarticulación de la presentación tradicional de lo poético, la tensión retórica de términos sin significación, la automonía aparente de lo que el texto sugiere como experiencia de lectura. El aspecto *otro* del texto *tropoético* está en su propia desviación de sentido: enunciación *tropoizada* del encuentro

con lo no humano (lo irrepresentable, lo inaccesible) mediante los afectos que el poeta traza como vaguedad (Mujica) u opacidad (Lezama Lima). Todo ello una forma de *desproporción* y apartamiento del aspecto referencial tradicional del uso de fuentes, recursos retóricos y presentación formal de los textos, por lo tanto, del uso de un «lenguaje literario» en favor de ser el texto mismo la misma opacidad, la misma vaguedad.

Muy posiblemente a esto se refería Lezama cuando hablaba de la perspectiva en la que los textos literarios habrían de ser abordados, como «cuerpos vivientes» (Lezama, *Las eras imaginarias*, 47). Esta forma *viviente* que vuelve al texto un gran tropo en favor del afecto vivido o el acontecimiento de donde nace lo poético. El instrumento de tal acercamiento es la *tropoética* misma, entre lo filosófico y lo literario.

4.3 La *tropoética* como significación de la fractura ontológica y el enigma

Los efectos de esta triple desviación (des-proporción, des-articulación, des-estabilización) no realizan una «nueva» manera de abordar los temas de ontología de lo poético, así como de «hacer» filosofía o escribir poesía. En otras palabras: no desechan o se oponen a la formalización de los discursos filosófico o poético de tal manera que cada uno parezca obsoleto o insuficiente. No les suplantán; más bien, están puestos en tensión, desde lo liminar de cada uno y sobre lo cual cada uno puede dar de sí al punto en que se nota que, formalmente, los elementos de cada discurso conviven y, al mismo tiempo, no son ninguno de los dos (ni en su totalidad ni en su fragmentación).

La *tropoética* no es un conjunto de fragmentos extraídos de los discursos filosófico y poético ni una *simulación* de la forma en que dichos discursos operan formalmente. Aparecen yuxtapuestos, poniendo en funcionamiento lo atribuible pero no lo esperado de cada uno, al punto en que parecen indistinguibles. Hay una *puesta en tropo* de ambos discursos que no los hacen ni uno ni otro perfectamente distinguibles, por lo que el carácter mayormente llamativo de una *tropoética* no se agota en su triple desviación (des-proporción, des-articulación, des-estabilización) sino que esta echa a andar un modelo de significación sobre lo abordado que es poético y filosófico a la vez (los afectos de la condición existencial de lo poético).

Su distinción de cualquier otro género y discurso es la operación del tropo por la cual lo poético emerge como un filosofar, con las implicaciones reflexivas que aproximan al discurso filosófico desde la prosa. A la vez, lo filosófico parece indistinguible de tal emergencia poética en el discurso que el tropo –la vaguedad; la opacidad– echa a andar. En la proporción de las significaciones no hay claridad de los discursos: solo pueden identificarse como yuxtapuestos. Por eso no puede decirse que es un «filosofar de lo poético» o una «poetización filosófica». La yuxtaposición solo alcanza a diferenciar los discursos por medio de una referencia a lo filosófico o a lo poético, respectivamente, que no está sino apenas en una cita explícita o en las expectativas de un lector atento a lo filosófico o a lo poético en el lenguaje y la estructura textual por igual. Pero la forma *indistinguible* de cada uno se realiza *en estado de tropo*. Es aquí cuando el carácter de significación que este puede tener no se ajusta a las expectativas de los discursos por separado: no se halla en ninguno de ellos. De hecho, está claro que hay «algo» de filosófico tanto como de poético en el texto sin que el asunto sea conclusivo desde la identificación de los discursos, lo que lleva a conformarse con la yuxtaposición.

Hasta este momento, el sentido que le hemos dado a la yuxtaposición desde su etimología permite aproximarse al juego de la *tropoética*. Pero no basta para comprender su carácter enunciativo. El juego de la *tropoética* no es un juego simbólico de lo literario, al menos como puede entenderse el símbolo en cuanto *portador* de referentes dichos de otra manera de lo que aparentemente son. No *accede* al *ser* de lo poético mediante la reflexión o a algún *quid* ontológico mediante el poema. En otras palabras, sería defectuoso hacerla entrar en el modelo metafísico de la significación simbólica que oculta y revela, como si de un saber *total* de lo ontológico hiciera su «manifestación» incompleta, invocando la necesidad de una interpretación que «acceda» a los derroteros de dicha totalidad.

Para abordar correctamente esto, tendremos que hablar del carácter de lo *tropoético* en relación con lo real, la significación, los afectos. Lo real, porque en el carácter de enunciación *tropoético*, la categoría de ficcionalización de lo real (Mario Bunge) no encuentra paralelo en una función literaria de «licencia poética» sino en la problematización y la paradoja de una enunciación de lo yuxtapuesto y la desviación que distingue la manera de abordar lo ontológico. En la significación, porque el carácter *tropoético* es de tipo enigmático, tocando un modelo que hace explícita la fractura ontológica de la presencia en lugar de «expresar» o «manifestarla» simbólicamente. En los afectos, porque es así como el tropo opera la triple desviación.

Esta condición de la *tropoética* permitirá entenderla, al final de nuestra reflexión, bajo la noción de un *tercer espacio* literario de enunciación.

4.3.1 La *tropoética* es enunciación liminar de un devenir de los discursos

La *tropoética* no es «ficcionalismo», tal como Mario Bunge llama a la postura posmoderna sobre cualquier discurso entendido como narración: «la concepción de que las teorías y las explicaciones históricas son metáforas en lugar de representaciones de hechos reales» (*A la caza de la realidad*, pág. 268). La yuxtaposición de elementos filosóficos y otros literarios-poéticos no implica disolver el discurso filosófico o el literario *per se*. Por eso mismo hemos denominado a este conjunto de estrategias halladas en ciertos textos específicos, *tropoética*. Una *tropoética* no es un discurso filosófico, ficcional, poético. No se «disuelven» las fronteras entre discursos sino que éstos se yuxtaponen. Aun más: conviven en la liminaridad. Es ahí donde la confusión parece darse lugar aunque al mismo tiempo se pueda distinguir elementos de cada discurso. La *tropoética* es liminar respecto de cada discurso.

Comprendamos el carácter liminar de las *tropoéticas*, primeramente, mediante una revisión de los usos del término. En latín, *liminaris* es «inicial» como señal de inicio –no de origen– que implica un margen que no cuenta como la acción misma de andar. Pero la raíz misma *limes* es «senda entre dos campos» y puede traducirse por «lindero», «surco», «veta [de una piedra preciosa]» (*Diccionario ilustrado VOX*, entrada «limes», pág. 281). En otras palabras, es una senda como surco. Vista desde fuera de ella, se vuelve una delimitación sin ser ninguno de los campos que delimita. No está en función de dichos campos sino de su propio tránsito y sin embargo, no puede llegarse a él o notarse sin estar en alguno de esos dos campos (poesía o filosofía), «fuera» de ella.

En español, *liminar* es umbral o entrada. Lo *umbrío* es el lugar donde luz y oscuridad conviven, pero no hay completa oscuridad ni completa luz. Una palabra como «umbráculo» hace pensar en una estrategia del cuidado de plantas que usa el ramaje para impedir la total exposición al sol, permitiendo que el brillo y la potencia del calor no sean destructivas para las plantas que se busca proteger. Se acepta la necesidad y el beneficio de las cualidades de los rayos del sol pero con una medida de estimación (no un cálculo) que permita, bajo las sombras del ramaje, la supervivencia de ciertas plantas. Del mismo modo, lo umbrío de un eclipse es la zona donde el brillo del sol no es intenso y donde el encuentro de los cuerpos celestes se da lugar. Como se sabe, la luz del sol es intensamente dañina de camino al eclipse.

La idea de *daño* implica el exceso y esto porque dos cualidades están presentes sin ser totales cada una. Siguiendo con la analogía, existen plantas cuyas sustancias se concentran mejor en la raíz cuando hay luna llena que cuando es de día y el sol está en su esplendor. La luna llena permite a quien la recolecta ver la planta y recogerla sin necesidad de la luz del sol que, de otra manera, disminuiría o anularía las propiedades buscadas. Así los discursos: la *tropoética* no pretende ser totalmente filosófica ni totalmente literaria. Si un discurso prevaleciera, la convivencia o yuxtaposición sería un pretexto por justificar según los fines esperados para cada discurso por separado. No solo se exigiría la delimitación discursiva, sino la total claridad de las intenciones.

El antropólogo Victor Turner ha estudiado lo liminar en relación con rituales de paso y en convivencia ambigua con las normas de grupo, es decir, con el sistema que delimita roles y condiciones estratificadas en sociedades tribales. Se identifica con acciones desarticuladas de los códigos establecidos por el grupo en cuanto al tiempo, el espacio, la condición de sus

actores. Especialmente, el carácter de anonimato y la des-articulación de las normas impuestas por la comunidad y la interpretación de los actantes como alienados.¹³⁵ Esto hace saber que, acompañado necesariamente del ritual, lo liminar existe como monstruosidad y desnudez, despojo. Los elementos que la antropología señala son: ritual, gente iniciada, neófita o púber en relación con momentos cíclicos pero diacrónicos como el embarazo, la oscuridad, los eclipses; otros, no cíclicos como la bisexualidad, la muerte. Esta condición existe –Turner apunta– porque «[l]iminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial [...] as liminal beings they have no status, property, insignia, secular clothing indicating rank or role, position in a kinship system» (*The ritual process structure and anti-structure*, 95).

A diferencia del carnaval, en el que los papeles y los poderes son parodiados mediante el juego, lo liminar lo hace mediante la *disminución*.¹³⁶ Los modelos rituales de liminaridad de los que Turner se sirve, no hay parodia: el ritual comienza ya con una disminución de poderes hasta el despojo; pasa por la disolución de roles, género, apariencias, hasta la destrucción de sus códigos y humillación de los rangos. Los participantes, especialmente los poderosos, «have

¹³⁵ Turner trata varios casos en comunidades indígenas Ndembu de Zambia. Ver *The ritual process structure and anti-structure* en bibliografía.

¹³⁶ El elemento del juego en el carnaval, estudiado profusamente por Mijail Bajtín, «ignora toda distinción entre actores y espectadores» (*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* 12). Liminaridad es el carácter de la inversión de poderes, además de que se encuentra entre dos momentos de un *continuum*, disolviéndolos (un antes y un después seculares). En palabras de Bajtín, «Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*» (13)». Todo aspecto fronterizo está disuelto. En cuanto a la liminaridad, la disminución implica «the ritual powers of the weak» (Turner *The ritual process...* 102).

to be shown that in themselves they are clay or dust, mere matter, whose form is impressed upon them by society» (103).

Al emplear el término «liminar» para las tropoéticas, se está implicando la capacidad de atender en la lectura la disminución y hasta el despojo momentáneo de la importancia otorgada a las jerarquías que los discursos vinculados con el pensamiento: el rigor filosófico, que implica un lenguaje estructurado por la lógica de una argumentación racional. Sin duda, este lugar del discurso corresponde con normas de estilo; de usos del lenguaje, propio de los grupos que legitiman lo filosófico como saber. Bajo esta noción, no es que «desaparezca» el discurso filosófico en una tropoética, sino que, ya en la tropoética como escritura y lenguaje, viene disminuido –no pariodado– su rol como dilucidador de sentido. Existe una mediación hacia lo tropoético; una manera en la que el discurso filosófico está puesto en relación con el poético. «Liminaridad» (disminución del carácter predominante del discurso filosófico y el poético) a través de la yuxtaposición, la diferidad de sentido y de «propósito» discursivo; el papel de los afectos.

Por lo anterior, la *tropoética* no puede ser juzgada de «disolver» lo literario o lo filosófico, a la manera en que el posmodernismo consideró que teorizar y narrar son lo mismo¹³⁷. En este caso, la *tropoética* no hace que literatura y filosofía sean *lo mismo* desde sus propias distinciones

¹³⁷ Propiamente, una perspectiva del grupo de intelectuales que formaron la revista *Tel Quel*, sobre lo cual Manuel Asensi considera parte de un proyecto político como fenómeno sociológico que va de 1960 a 1985. Lo literario se volvió bastión de la disidencia después del fracaso comunista y la «caída» de los meta-relatos: «En lo que todo el espacio “Tel Quel” parece estar de acuerdo es en que la verdadera forma de la disidencia está representada por la literatura, que en ella reside un poder que va más allá de todos los saberes» (*Los años salvajes...*, pág. 186).

discursivas; ambas se presentan sin ser ninguna completamente delimitada en el mismo discurso. Este discurso es filosofía y poesía. Esta mantiene la paradoja de que los discursos se dan encuentro formalmente, siendo, al mismo tiempo, enunciados como lo que son sin ser ellos mismos en su total distinción. Esto es, sin embargo, una delimitación: la claridad de algo delimitado muestra la diferencia de lugares pero estar ahí mismo es no estar en ninguno a la vez.

4.3.1.1 Enigma y significación: fractura en el sentido metafísico

Si la *tropoética* no es «ficcionalismo», ¿a qué orden de noción referencial pertenece? Preguntar así sería redundante si se pensara aun que la *tropoética debe ser* un discurso de los que ya existen (filosofía o literatura o ciencia). Aunque permite señalar su liminaridad,¹³⁸ la pregunta puede refinarse: «¿qué orden de significación potencia la *tropoética*?», porque es ahí donde está en juego su lugar como discurso. La materia prima de una *tropoética* no es la referencialidad sino la *desviación lingüística y discursiva*. En ese caso, sin ser su propósito final: la *desviación* de la referencialidad que prima en los discursos diferentes. Como antes afirmamos: se *tropizan* los discursos y en ello va su figura liminar que pone en juego la claridad, tal como el enigma solía hacer.

Su modelo de significación está supeditado a su forma -paradójica- y a su lectura -retórico-afectiva-; no es aquél de la metafísica occidental en términos del símbolo que hace «manifiesta»

¹³⁸ Yuxtaposición de los discursos -desde su textualidad- cuyo orden referencial es identificable aunque ya sin ajustarse a las expectativas de significación y de interpretación que éstos pueden tener. Disminución y despojo momentáneos del carácter habitual de los discursos, en la lectura.

una especie de verdad velada. No da por hecho que existe una forma primordial que se puede aprehender. De hecho, la liminaridad señala que, en el proceso de significación existe una fractura entre el lenguaje y lo que pretende enunciar, no «haciendo presente» lo que enuncia, sino insistiendo en la incapacidad de hacerlo manifiesto. La *tropoética* no es la «expresión» de un «contenido» sobre lo cual la filosofía y la poesía discurren, sino lo que está entre ambas. Es así como hacemos eco de lo que Giorgio Agamben considera¹³⁹ como *estancia* de lo poético y lo filosófico. En su búsqueda de saber y enunciación ontológicos, existe una

escisión que se produjo desde el origen de nuestra cultura y que suele aceptarse como la cosa más natural [...] cuando es en realidad la única cosa que merecería verdaderamente interrogarse. Es la escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante [...] testimonio [...] *de la imposibilidad de la cultura occidental de poseer plenamente el objeto de conocimiento.* [...] En cuanto se acepta pasivamente esta escisión, la filosofía ha omitido elaborar un lenguaje propio, como si pudiese existir una «via regia» hacia la verdad que prescindiera del problema de su representación, y la poesía no se ha dado a sí misma ni un método ni una conciencia de sí. Lo que de este modo queda suprimido es que toda auténtica intención poética se vuelve hacia el conocimiento, así como todo verdadero filosofar está siempre vuelto hacia la alegría.

(*Estancias*, págs. 11-12, subrayado mío)

¹³⁹ El inicio de la cita a continuación la citamos al comienzo del capítulo III. Aquí extendemos la idea de Agamben.

Tal escisión lleva al filósofo italiano a hacer un análisis, del cual nos interesa el enigma y la significación. Partiendo del propósito filosófico de dilucidar, metódicamente, respecto del ser, y del enunciar poético sobre lo ontológico como experiencia, la teoría de la significación falla en reconocer que existe una fractura de lo que Agamben denomina la «presencia». esta es el objeto de conocimiento filosófico y el decir de lo poético, pero ambas sendas parecen, desde el inicio de la reflexión filosófica misma en Platón, separadas, tanto en sus acercamientos como en sus procedimientos; si bien, lidian con algo común a ellas que es el lenguaje. «[L]a escisión de la palabra» dice Agamben «se interpreta en el sentido de que la poesía posee su objeto sin conocerlo y la filosofía la conoce sin poseerlo» (*Estancias*, p. 12). Se trata de un problema del lenguaje y, por lo tanto, de la significación. Tal escisión –pero también, reencuentro– opera en ese meollo.

Para Agamben el modelo semiótico recoge hasta el presente y a la perfección la tradición metafísica que concibe la «manifestación» y la «revelación» del ser bajo las categorías de «expresión/contenido» «mensaje oculto/forma simbólica» y que componen el signo lingüístico (significante/significado). Sobre todo, por no fijar su atención en la barra que separa sus dos elementos. Pero antes se retrotrae a la interpretación de lo simbólico como repositorio de un entramado que «olvida» el diferimiento ontológico en el que el ser adviene a la presencia escondiéndose o excluyendo y que es interpretado por la metafísica occidental como algo que puede expresarse mediante la dicotomía, dando por hecho que esta la hace «aparecer». Así, significado y significante, «caras de una misma moneda» –parafraseando a F. de Saussure– son el «significar» de esa presencia. Pero a ojos de Agamben, en «la experiencia occidental del ser» (*Estancias*, pág. 229), en el origen de la cultura occidental, es diferimiento.

Puede afirmarse que la diferenciación de los discursos corresponde con su propia forma textual –argumentativa o no–, marca precisa de la alienación de uno respecto del otro. Los modelos textuales tradicionales y vanguardistas de lo literario evidencian que este tiene «licencia» para tratar temas y aun formas textuales cualesquiera debido a su cualidad discursiva en el orden de su enunciación.¹⁴⁰ Una enunciación ficcional o metafórica: siempre y cuando *nunca* se disponga como científica o filosófica, aunque haga gala de la retórica y la estilística de la argumentación (como el caso de *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz en cuanto a la metafísica o *Un coup de dés* para la relación necesidad-azar). La literatura es un «sí, pero no» en las afirmaciones consensuadas sobre el conocimiento. Se afirma como enunciación, pero, no como conocimiento.

Tal vez no habría tal consideración de las aproximaciones poéticas hacia una posible «enunciación del ser» sino fuera porque el discurso filosófico lo afirma como tal, por ejemplo, en algunos textos de Martin Heidegger o más recientemente en algunos otros de Alain Badiou y Quentin Meillassoux. Pero aun son ejemplos desde esa marca textual y discursiva de la filosofía. La literatura da que pensar *desde* la filosofía pero el conocimiento posible alrededor de la primera se teje en la forma de la segunda, nunca como poesía.

Agamben pone su atención en la barra del grafo que distingue significado de significante, como el elemento del signo que se pasa por alto y se da por sobreentendido en el proceso de la

¹⁴⁰ Lo que para Maurizio Ferraris, desde una postura realista, es la *negación* o la «licencia» literaria: la afirmación mediante la negación. La literatura es capaz de afirmar sucesos o sentencias que en lo real tienen consecuencias morales, negando que se trata de algo, precisamente, real y moralmente denigrante. La licencia poética, bajo los ojos de un realismo positivo, señala lo problemático que representa asignarla a cualquier discurso estético. Ver Ferraris, Maurizio, *Positive Realism*, Zero Books, 2015.

significación, y que hace creer que el modelo de la «aparición» de lo que se enuncia está en lo «significado». La barra es un abismo que merece la atención, debido a que se le pasa por alto y mantiene a ambos elementos completamente alejados uno del otro y opuestos. Tal oposición y tal obliteración es lo que dan lugar a las dicotomías que mantienen conceptos como los de diferencia ontológica, porque en el significar está la fractura del decir ontológico. La cuestión es que esta fractura no es unión de elementos para la significación sino diferimiento y paradoja.

Agamben se torna al enigma griego antiguo, aquella sentencia oracular cuyo sentido quedaba en suspenso pero se articulaba con palabras. Numerosos son los ejemplos en que el enigma resulta hostil e inquietante para la cultura griega de la antigüedad. Sobre todo y en primer lugar, porque se sitúa al seno del conocimiento divino sobre el destino humano, es decir, el conocimiento de algo sobre lo cual solo podía accederse mediante su incompreensión. Esta desproporción de sentido se debía a su origen divino, apolíneo, demandante de toda medida en la vida humana pero desenfrenado e incoherente por su propia parte, quedando patente en el carácter del enigma.¹⁴¹ Giorgio Colli alude al testimonio platónico en el *Fedro*, de donde extrae la afirmación de que la locura es el fundamento de la adivinación, proporcionada por Apolo, para considerar que el mensaje oracular tiene un aspecto cruel y contradictorio –dual– del dios, conforme a la «esfera divina», dice el filósofo, que «es ilimitada, insondable,

¹⁴¹ Apolo era el dios que hablaba en enigmas a través del oráculo en su templo ubicado en Delfos. Bajo este rol Giorgio Colli considera que la incompreensibilidad del enigma correspondía con un rostro terrible del dios; desde la etimología de su nombre, «aquel que destruye totalmente» (*El nacimiento...*, pág. 15) hasta por ser el patrón de la manía, la locura: «Con esto entramos en contacto con el aspecto de la crueldad, a que nos hemos referido al hablar de la oscuridad del oráculo: la destrucción, la violencia diferida es típica de Apolo» (pág. 15).

caprichosa, insensata, carente de necesidad» (*El nacimiento de la filosofía*, pág. 39). Mientras, Apolo parece demandar de quienes lo van a consultar la medida, «una norma imperiosa de moderación, de control, de límite, de racionalidad, de necesidad» (pág. 39).

El enigma es consonante de la adivinación ligada a su vez a una codificación de lo no humano en varios aspectos, concordando todos ellos en la oblicuidad del mensaje oracular. Los verbos griegos asociados a los mensajes de los dioses, en general, implican la diversidad de formas de adivinación, debido a que se trata de una diversidad de señales visuales y no de palabras.¹⁴² Sin embargo, mientras que en todos ellos hay señales e indicios sinestésicos (relámpago y trueno, llamas sacrificiales, vuelo de aves, vísceras animales, entre otros) y solo el enigma usa palabras, ambos tienen en común una aparente irracionalidad o, mejor dicho, una desviación o un escamoteo de todo sentido. Por esto no puede asegurarse que existiera un «mensaje oculto» que descifrar, como se afirmaría por otro lado ya desde una época en la que el enigma dejara de tener el peso de lo terrible hasta hoy. Esto se debe, también, al hecho de que el enigma se coloca como antecedente del nacimiento de la filosofía, en tanto que sabiduría y dilucidación están implicadas. El enigma, interpreta Colli, «[t]odavía en plena época arcaica [...] se presenta algo más separado de la esfera divina de que procede, tiende a convertirse en objeto de una lucha humana por la sabiduría» (*El nacimiento...*, pág. 45). El mismo Colli interpreta desde esta dimensión los «contenidos» del enigma como «futilidad» (pág. 54) y

¹⁴² Heródoto designaba utilizaba los siguientes términos para designar el oráculo: «*semaíno* y *phrádzo* –verbos que referían en época arcaica la función al mismo tiempo mántica y soberana de Zeus». Por otro lado, «[e]n sus empleos posthorméricos el término *sêma* sigue designando los presagios producidos por Zeus mediante el trueno y el relpámpago, así como los indicios proféticos obtenidos de las llamas sacrificiales o del examen de las vísceras. Y la forma verbal *semaíno* puede referir el carácter comunicativo de una imagen o de un gesto, pero en la tragedia este verbo es a menudo empleado en el sentido de “mostrar verbalmente, anunciar”» (Iriarte, *Las redes del enigma*, págs. 52, 53).

«trivialidad» (pág. 46) frente a sus resoluciones racionales, pues los piensa a través de la dicotomía de «forma y contenido» (pág. 46). «Análogamente» continúa «se advierte un contraste con el enigma de la Esfinge, por *la transparencia de su resolución*» (pág. 46, subrayado mío).¹⁴³

Es precisamente en este mitologema de la Esfinge, que Giorgio Agamben reanuda su crítica al modelo semiótico y metafísico de la significación: «Lo que la Esfinge proponía no era simplemente algo cuyo significado está escondido y velado detrás del significante “enigmático”, sino un decir en el que la fractura original de la presencia era aludida en la paradoja de una palabra que se acerca a su objeto manteniéndolo indefinidamente a distancia» (*Estancias*, pág. 233). Se trata de la aporía como significación: «el αἴοσ del αἰνύμα no es solo oscuridad, sino un modo más original del decir» (pág. 233). El enigma se torna otro modelo de significación que, al no pasar por alto la imposibilidad de un decir «pleno» del ser, se dirige completamente al aspecto diferido de presencia en el lenguaje.

La sentencia heraclíteica sobre el oráculo y el enigma permite, bajo esta mirada, re-colocar el carácter de significación del enigma en relación con el pensamiento. Heráclito declara: «El señor cuyo templo divinadorio es el que está el Delfos ni dice ni oculta, sino que da señas (*semaínei*)» (Iriarte, *Las redes del enigma*, pág. 52).¹⁴⁴ Esta «fractura original de la presencia», dice Agamben,

¹⁴³ En este criterio se reúne cualquier interpretación de otro tipo, incluyendo aquellas que atienden el contexto religioso o mitológico del enigma. Así, por ejemplo, la aseveración de Robert Graves acerca del contenido del enigma de la Esfinge en relación con la triple forma de cierta diosa primordial como reguladora de la vida en sus tres dimensiones a la vez, según el desciframiento de Edipo. «Parece también que el enigma que la Esfinge aprendió de las Musas ha sido inventado para explicar una ilustración de un infante, un guerrero y un anciano, los tres adorando a la diosa triple: cada uno de ellos rinde homenaje a una persona diferente de la tríada» (*Los mitos griegos II*, pos 5150).

¹⁴⁴ Prefiero utilizar esta traducción debido al carácter de la palabra oracular como extraña al discurso racional del *logos*, que se hace notar mediante opacidades u oblicuidades en el contexto adivinatorio griego y a propósito de la

«aparece algún tiempo a la luz del proyecto heracliteano de un decir que no “esconda” ni “revele”, sino que “signifique” la misma juntura (συνάψις) insignificable entre la presencia y la ausencia, el significante y el significado [...] su intención se caracteriza propiamente, en oposición al λέγειν y al κρύπτειν, como una mirada alzada al abismo abierto entre significado y significante hasta el “dios” que aparece entre ellos» (*Estancias*, págs. 142, 143). La «juntura» no es más que la doctrina entendida como *coincidentia oppositorum*¹⁴⁵ y del flujo como «tránsito de un opuesto a otro, y por lo tanto implica en sí ya sea la identidad de los opuestos que se intercambian recíprocamente, sea la coexistencia continua en todo ser de las tensiones opuestas, por las que precisamente está condicionada y determinada la sucesión alterna de las formas contrarias» (Mondolfo, *Heráclito*, pág. 110). Este flujo no garantiza la preeminencia del sentido; de la claridad, frente al enigma como «algo por desentrañar» como si el significado precediera a la formulación en el mismo. Todo lo contrario, no da pie a una fijeza comprendida como significado *a priori* de las palabras que las enuncian y el sentido de una cosa y otra, una enunciación y otra, se mantiene en vilo.

Finalmente, Giorgio Agamben retorna al grafo del signo lingüístico para replantear la noción de *pliege* en el que significado y significante coexisten para concluir que

[e]l núcleo originario del significar no está ni en el significante ni en el significado, ni en la escritura ni en la voz, sino en el pliege de la

línea de nuestra argumentación. Otra traducción dice: «El Señor, cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta, sino indica por medio de signos» (*Los filósofos presocráticos I*, pos 3724), donde «indica por medio de signos» es *semáinei*. Agamben la utilizará para «significar» en tanto que es una señal a la fractura de la presencia.

1. ¹⁴⁵ «[C]onstante presencia de la antinomia convertente-divergente en todos los seres y en todo el ser» (Mondolfo, *Heráclito*, pág. 107).

presencia sobre el que éstos se fundan [...] el humano es precisamente esa fractura de la presencia, que abre un mundo y sobre el cual se sostiene el lenguaje. El algoritmo $\frac{S}{s}$ debe reducirse por eso a la sola barrera: - ; pero en esa barrera no debemos ver solo el rastro de una diferencia, sino el juego topológico de las conmesuras y de las articulaciones (συνάψεις) [...].

(*Estancias* 264)

Bajo este modelo de significación, en el que opuestos entran en juego de devenir uno y el otro, es donde nosotros situamos la tropoética. En este sentido, la tropoética testimonia el devenir de filosofía en poesía y viceversa, cuando es el poeta quien piensa el flujo de ambas y, además, lo padece. Ya hemos visto en el capítulo anterior que los poetas tratados (José Lezama Lima y Hugo Mujica) operan el discurso tropoético mediante paradojas; entienden el camino hacia el objeto de lo poético como paradójico en términos filosóficos. Este objeto como vimos también en esa parte del presente texto, es «lo inefable y lo impensable» (Deleuze, *Lógica del sentido*, 56). Y que el proceso implica el desafío de conceptos filosóficos como el de no contradicción.

Parafraseando a Giorgio Agamben, filosofía y poesía no poseen ni gozan su objeto, respectivamente, si se disocian del flujo de devenir una la otra, y si se sigue usando un lenguaje que también las distingue como estáticas, lo que las tropoéticas hacen posible. Precisamente, las nociones de -exclusiva- *claridad* y de identidad, aunadas a las distinciones propias de una clasificación epistemológica del mundo se ven perturbadas por las yuxtaposiciones tropoéticas. Específicamente, en términos de significación.

4.4 Extensiones contextuales: tropoéticas como tercer espacio y duelo

... el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver.

José Lezama Lima, *La expresión americana*.

No es una cuestión netamente temática, también es un aspecto *formal* del texto literario tropoético contener elementos retóricos que conviven con los de las expresiones literarias relacionadas con tradiciones místicas o tradiciones religiosas y que, sin embargo, no les hacen parte de las mismas. Tanto en Hugo Mujica como en José Lezama Lima esta relación ha sido advertida y, según lo habremos de señalar, malinterpretada aun en su estudio académico. Parece que quienes abordan el tema consideran que la relación entre biografía, temas, formas tradicionales de los hipotextos que estos poetas utilizan hace que sea fácil abordarlos por sus elementos y afirmar que se trata de poesía «mística» o de poetas «místicos». No solo se trata de una interpretación sino del interés que conlleva interpretar de esa manera. Lo que estos elementos pueden sugerir no es, necesariamente, que la relación esté brindada de antemano como el elemento fáctico de una práctica cultural o de débito a cierta tradición o que, finalmente, esté secularizada. Este tipo de lecturas revelan la forma propia de la lectura más que algo enunciado propiamente por el texto. Como veremos, el tema de lo místico atiene problemas propios entre poesía y ontología en la modernidad: la enunciación de la falta de absoluto, la no

identificación con la metafísica, la independencia del lenguaje respecto de la noción de referencia (por lo tanto, de *sentido* total de lo real, entre el decir y la materialidad del mundo o su idealidad); la enunciación ontológica.

Ninguno de estos dos autores declara adhesión a una tradición religiosa en particular por lo que no hay motivos para sobreinterpretar los textos como portavoces de ciertas tradiciones¹⁴⁶. Inclusive el uso secularizado de ciertos términos aplicados a lo poético en ellos. Sin embargo, no es baladí resaltar que, así como la filosofía es un elemento fundamental en su obra –y no los hace textos del discurso filosófico–, la forma de lo místico y lo mítico acompaña las reflexiones tropoéticas. Esto genera preguntas de orden formal, como: «¿qué tipo de papel juegan entonces los hipotextos de la tradición cabalística en *En saber del no saberse?*». Cuestión que hemos respondido en el primer capítulo. Pero también acerca del carácter en que esta forma responde o no a la situación del pensamiento y la poesía de su tiempo y del presente. Cuando se habla de religión, espiritualidad, mística, mito, en relación con estos autores y sus obras, ¿de qué manera han de abordarse críticamente en el análisis de sus obras? ¿Qué relación guardan modernidad, misticismo, mística, mito en relación con lo poético y lo filosófico en las producciones tropoéticas de José Lezama Lima y Hugo Mujica?

La cuestión de la Modernidad como modelo epistemológico conlleva, entre otros problemas: la constitución del sujeto, el sistema heliocéntrico, la consolidación del capitalismo, el decaimiento y el replanteamiento de la metafísica. Tales problemas tienen diversas

¹⁴⁶ Hasta el presente, Hugo Mujica está fuera de la orden trapense a la que llegó a pertenecer.

dimensiones: política, estética, ética, entre otras. Sobre todo, en la segunda mitad del s. XX cuando el desencanto de dicho modelo aparece como «posmodernidad» en cuanto al cuestionamiento del lugar de la verdad y de la emancipación del sujeto por medio del conocimiento, entre otros aspectos que señalan la llamada «crisis de los metarrelatos».

La cuestión que incumbe a las tropoéticas, es que están inscritas en entre la reflexión ontológica y en lo poético; que están acompañadas de perspectivas filosóficas, antropológicas y hasta sociológicas con las que se discute el carácter propio de lo moderno. Revisar algunas de estas discusiones puede situar el carácter de los elementos formales de una tropoética en relación con su papel como producción literaria respecto de la Modernidad, además de lo que ya se ha discutido en el primer capítulo. Específicamente, ¿qué plantean las tropoéticas para el pensamiento moderno del s. XXI, estética, políticamente?

Comencemos por subrayar la importancia de la *poíesis* (en los diversos sentidos propuestos por textos tropoéticos) en relación con lo filosófico, lo religioso, entre otros, en la actualidad implica discutir su valor en términos estético-políticos para la tardomodernidad. Si estas discusiones acompañan el aspecto formal de una tropoética es que ellas mismas las discuten por su cuenta y que el énfasis en el carácter de lo onto-poético es una problematización que no las disocia de dichas discusiones.

Si existe alguna postura sobre la política de las tropoéticas, esta debería hallarse al seno de los textos, ya sea implícita o explícitamente. Los elementos formales de la tropoética, como un problema teórico literario, permiten observar este carácter contextual como una política del problema de la invención tropoética. En el primer capítulo se han señalado dichas características formales, en un primer momento *metapoético*: auto-referencialidad,

intertextualidad y metatextualidad desarrollándose como autoreflexión en tanto que *desviación* de sentido hacia lo poético-ontológico. En este tercer grado de reflexión (una poética que reflexiona sobre su *ser poético* auto-referencial, intertextual, metatextualmente) lo es también en tanto que replantea un lugar de enunciación frente a la crisis de los discursos de emancipación modernos. De una manera particular, lo hace como un pensamiento que se desarrolla en América Latina, sin reclamar para sí un lugar político correspondiente con el eurocentrismo, y que afirme cierta identidad o el desear entrar en el curso transaccional de un mercado global de lo literario y definirse desde ahí. Desde este aspecto formal metapoético puede abordarse las preguntas previamente planteadas. Este rasgo del texto tropoético, como comentario al problema ontológico de lo poético, y desde su particularidad retórica, se coloca en las problematizaciones del *tercer espacio*, noción tratada por Alberto Moreiras. Tercer espacio literario, en tanto que no es ni central ni periférico respecto de una afirmación de identidad latinoamericana. Además, rechaza la hegemonía sobre la historia como dominio de representación; no enuncia la clausura de las formas propias de pensar o de reclama un sentido total (histórico-epistémico-ontológico) para sí. El *tercer espacio* se aparta de la equivalencia que representan los primeros dos espacios, concebidos por Moreiras desde lo histórico-económico: naciones de primer y tercer mundo respectivamente; y de su lugar como focos de construcción de la modernidad en la globalización. Para Moreiras el tercer espacio es literario y se articula desde la tensión dialéctica y el duelo; como «*resto* de las formaciones ontológicas [que] reaccionan contra todo posible “entendimiento cultural” y lo desbordan porque meditan un *punctum*, una herida, una desgarradura interior» (*Tercer espacio*, 45). Esta condición por la cual están cruzados ciertos textos literarios es reflexiva (es un «pensar poético», 45) pero no se

detiene o no se acomoda en una demanda identitaria latinoamericana y es concebida como *praxis* en su interpretación: lectura e interpretación que «supone renunciar a la apropiación del texto, supone dejar que el texto entre, en cuanto tal, en su muerte propia, oscuro goce» (45). Esta renuncia de la interpretación a *desviarse hacia* el texto en lugar de apropiarlo se avvicina al aspecto retórico de la lectura en tanto que afección.

Siguiendo a Frederic Jameson en su teoría de la posmodernidad, Moreiras implica la práctica crítica en el tercer espacio que convive con «los materiales de la tradición y la nostalgia» (*Tercer espacio* 120). La crítica también forma parte de este tercer espacio en cuanto que ya está planteado en un particular sentido de pérdida (el *duelo* moderno de aquello que es cuestionado como institución de verdad). Es por ello que Moreiras toma de Kenneth Frampton el término «regionalismo crítico» para este tipo de textos de «reflexión poética» y considera que es dialéctico por su doble articulación: **1)** reúne la «restauración» de historicidad –resultado paradójico de su clausura por el capitalismo tardío, «crisis del nacionalismo latinoamericano» a decir de John Beverley (*Políticas de la teoría*, 149)– como la demanda de historicidad de la periferia, demanda opacada por su deseo de «modernización y ajuste al modo de producción de acumulación flexible» (117) en tanto que «efectos de la globalización de la hegemonía neoliberal en la región» (Beverley, *Políticas de la teoría*, 149). **2)** La disyunción y rompimiento mismos de esta reunión, su contradicción y choque irremediable.

Si «el espacio literario latinoamericano encuentra un espacio teórico de acomodación epistémica y pasa a intentar en él su apuesta, meramente hipotética, por una nueva historicidad, o por una nueva apertura al sentido pospromisorio» (121), entonces circunscribe

su carácter positivo como *poíesis*, precisamente: el rasgo *meta-poético* (autoreflexivo, transtextual en la discusión sobre lo poético moderno) y la prominencia de la triple desviación (como lugar paradójico en el que fluyen discursos opuestos como uno, abriéndose *surco* que no tiene identidad forzosa o exclusiva con la literatura o la filosófica). En esta dirección, el tercer espacio coincide con las tropoéticas como proyectos de enunciación de apertura ontológica sobre lo poético en la modernidad; en la medida en que el flujo de enunciaciones paradójicas entre lo filosófico y lo poético; de forma vaga, de forma opaca, alude a la *fractura* ontológica en el seno de la cultura occidental, que se «resuelve» –o, al menos, se inaugura– en el *poeta liminar* (el que atiende en su afección el mundo de otredades no humanas en su condición de agente paradójico) y su lugar en el *duelo* de la modernidad, inclusive de cara al antropoceno. La tropoética es un testimonio liminar de dicha resolución.

Las tropoéticas que aquí analizamos y que tienen un período de tiempo entre mediados del siglo XX y principios del presente, tienen una forma particular de «duelo» en términos moreiranos que es doble.¹⁴⁷ Primeramente, debido a lo que se ha perdido en la destrucción que acompaña la hegemonía occidental que conlleva subalternidad y convive con una enunciación del sujeto moderno desde la *poíesis* como pérdida del absoluto. Al mismo tiempo, duelo confirma que lo perdido es irrecuperable pero no se determina como nostalgia de esa negatividad sino que es pie de surgimiento positivo de algo distinto.

Moreiras llega a comentar a Heidegger sobre el *apeiron* de Anaximandro en radical desnombramiento del ser en tanto que este se resiste «a la fijación» (*Tercer espacio*, 89). La

¹⁴⁷ Guardando cierta relación con lo que en el primer capítulo identificábamos como lo *trágico* en tanto que se aleja de ello.

resistencia a la apropiación del ser se hace *mímesis* que «vivirá en radical pérdida» (89). El duelo –aunque Moreiras no lo diga así– también es un *pathos* que «pretende dar sentido a la absoluta resistencia de lo real, que es pérdida pura de lo real» (89). El tercer espacio es un duelo por el sentido que se configura entre lo filosófico y lo poético, «un texto híbrido, intermedio, cuya determinación fundamental viene a ser pensar la ruptura: ruptura interior, ruptura del texto mismo, desgarradura a partir de la cual la inmensa polémica entre identidad y traducción que cruza toda la historia de su constitución puede revelarse [...] un no menos inmenso malentendido» (45-46). Esta apreciación sobre el malentendido se dibuja para Moreiras como el carácter mismo de la ruptura de lineamientos histórico-culturales; tercer espacio de problematización ontológica, no de lo latinoamericano, sino del mismo estatuto de lo literario como *resto* ontológico, como otra ontología. Es el estatuto de lo que está entre lo poético y lo filosófico aquello que las tropoéticas problematizan. Por ello mismo, el diálogo que las tropoéticas desarrollan con la filosofía continental en general, con tradiciones místicas y mitos, no afirma perspectivas tradicionales ni identitarias. Tales tradiciones y discursos culturales premodernos son instrumentos del diálogo por medio de las cuales se busca lograr perspectivas *terceras, alternas*, siempre divergentes como potencias de pensamiento poético.

Propiamente, Moreiras apunta a hallar en este tercer espacio literario «desestabilización del eurocentrismo que le da su fundamento histórico» a América Latina y «posibilidad de espacios de pensamiento alternativos» (49). Ante este escenario planteado como potencia disruptiva que tiende a la descentralización, participante del cuestionamiento de los poderes y el sitio de lo literario como enunciación de *resto* ontológico, el carácter enunciativo de lo tropoético contiene su propia posibilidad de *terceridad* como desviación de sentido y desviación ontológica

mediante la reflexión de lo poético y la autoreflexión metatextual, así como de manera muy particular, en el encuentro de los opuestos desde lo paradójico entendido también como *pathos*. La relación que establece con tradiciones y con la filosofía no asocia, como se ha visto, su reflexión con credos pero tampoco se vuelve secularizante (dependiente de algún modelo tradicional para retomar aspectos del mismo y adecuarlos a las crisis de tales discursos en la tardomodernidad). Lo que permite, es un acercamiento interpretativo que da cuenta de dicha relación como ontologización residual: no hegemónica ni absolutista sino abierta con el carácter de lo vestibular y con una potencia onto-poética alternativa.

Esto puede notarse en el concepto lezamiano de *eras imaginarias*, que pretende «desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas [y] establecer las diversas eras donde la imago se impuso como historia» (Lezama Lima, *La expresión americana*, pos 759). Entre la memoria¹⁴⁸ y el autoreconocimiento, Lezama coloca la *imago* de frente a un «pesimismo» teórico sobre el deterioro de la civilización occidental, explicitado por Eliot, desde lo literario y Oswald Spengler, desde lo histórico. Memoria como el papel activo y constante de la *imago* en los pueblos latinoamericanos; autoreconocimiento, como una ontología de lo humano que considera las relaciones con alteridades no humanas, comprendidas como eras imaginarias, pero que se vive, desde América Latina, en una afirmación de sí desde el

¹⁴⁸ Lezama usa el término «memoria» desde los *Fundamentos de la caracterología* de Ludwig Klages, en relación con el alma (*Seele*) como potencia creadora frente a una excesiva racionalidad que lleve al nihilismo. Ver nota al pie no. 23 de la edición del FCE de *Las eras imaginarias*.

colonialismo europeo.¹⁴⁹ El individuo americano, atravesado por su historia colonial y de independencias, busca hacer *memoria* –en los términos en que Lezama entiende tal acción–: «acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa [...]» (pos 840). Cultura y memoria, realizaciones de la *imago* en las eras de los pueblos, que Lezama llama aquí *espacio abierto*¹⁵⁰ hacia lo vital y la invención. En varios momentos de *La expresión americana*, Lezama consigna las eras imaginarias con la capacidad inventiva, por ejemplo: «[l]as generaciones no se forman en la voluntad de querer lo distinto, que es apariencia, sino en el ser de la creación, de ente concurrente de lo verdaderamente novedoso» (pos 3137). De manera especial, *Primero Sueño* y *Muerte sin fin* le parecen a Lezama paradigmas modernos cercanos a las eras imaginarias, en la medida en que «ambos tienen una dimensión, que solo puede ser superada por culturas más antiguas y maduras, capaces de un ámbito o perspectiva poéticas de más complicados y resueltos concéntricos» (*Las eras imaginarias*, pos 1595). Tales poemas son considerados por Lezama como «cuerpos vivientes» (pos 1586) de la *imago*, en los que «conocimiento poético» permite alcanzar la «vivencia del conocimiento mágico», como si de intensidades («dimensiones alcanzadas») se tratara. Bajo las nociones que Lezama intuye, estos poemas serían el asomo a la *memoria* y la concordancia con eras

¹⁴⁹ La persona americana, atravesada por su historia colonial y de independencias, al hacer *memoria*, en los términos en que Lezama entiende tal acción, «busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo»

¹⁵⁰ Lezama dice: «Lo único que *crea* cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos. Paisaje de *espacio abierto* [...]» (*Las eras imaginarias*, 840, subrayados míos).

imaginarias, especialmente porque «[e]l poeta todo está lleno de esa adivinación que revela un asombro» (pos 1586).

A pesar de los artificios del poema, el poeta que se presta a estas potencias del «conocimiento poético» o el resultado del encuentro con alteridades no humanas, es capaz de adentrar hacia las eras imaginarias. De la manera en que lo entendemos aquí, el afecto del poeta viene de su encuentro o experiencia de «lo incondicionado». El «conocimiento poético» se forma en relación con estos afectos y es, inclusive, equivalente a lo mágico. La realidad de las eras imaginarias es la realidad de «lo incondicionado» como potencia de la enunciación que puede alcanzarse mediante el poema. En este tipo de «expresión americana» como *espacio abierto*, lo que Lezama entiende por «eras imaginarias» se reflexiona desde la tropoética en la liminaridad de lo imaginado como encuentro con «lo incondicionado»; *tercer espacio* (Moreiras) donde lo imaginado, de una era a otra, de un encuentro a otro, filosofía y poesía inauguran como un cuerpo de reflexión y lirismo, lo posible al seno de un nuevo comienzo teórico.

CONCLUSIÓN. UMBRALES TROPOÉTICOS

Las *tropoéticas* son parte de lo literario, por cuanto formulan su estructura con los recursos retóricos y estructurales de la producción literaria. Pero de manera especial, con el discurso poético y la metapoesía. Contiene elementos comunes a otros textos de ficción y no ficcionales, sin identificarse claramente con ninguno. ¿Se trata de un nuevo género literario? Por supuesto. Al menos, es un género que puede identificarse como *tropoética*, por su particular forma de estructurar una reflexión alrededor de lo poético y de sí misma; de la invención, de las relaciones con el lenguaje poético y la filosofía.

Las *tropoéticas* también son parte de lo filosófico. Por una parte, debido a que existe un discurso reflexivo, aunque no sistemático, sobre la ontología de lo poético, en diálogo franco con conceptos y corrientes específicas en la historia de la filosofía. Hugo Mujica y José Lezama Lima exponen, discurren, cuestionan tales conceptos y los encaminan hacia su propia propuesta de *poíesis* que concibe una relación ontológica fundamental entre lenguaje poético, invención, nociones de mundo, lo no humano.

Literatura y filosofía van, una a la otra, a través de la dinámica de un devenir tropo en la, en ocasiones, enunciación poética y en otras, en el discurso teórico-filosófico. Esto es umbral, umbría, surco como enunciación pensante. El pensar del lenguaje poético y el pensar del lenguaje filosófico por medio de enunciaciones y proposiciones, aparecen yuxtapuestos, pero se hallan entrelazados inicialmente, como nodos de una misma raíz: la fractura ontológica de la significación. Su forma liminar es el carácter retórico de desviación, *lugar* de enunciación en el que la distinción entre el pensar filosófico y el pensar poético son una misma significación

en los afectos. Estos afectos son experiencia de una alteridad que, en el caso que nos ocupa, puede ser accesible de manera especial, desde el tipo de enunciación *tropoética* (poético-filosófico tropoizados). Tanto la/el poeta como quien lee están implicados en estos afectos. El poeta, en medio de la autoreflexión de su invención y quien lee, en la desviación de su lectura y la desestabilización de las expectativas de sentido.

Las *tropoéticas* funcionan *metapoéticamente*, es decir, en relación consigo mismas como discurso pensante, dando lugar a la posibilidad de situarse críticamente delante de sí. Son poéticas de la *poíesis*, utilizando lenguaje, recursos literarios y filosóficos para enunciarse. Tal vez lo que distingue de manera puntual a las *tropoéticas* de cualquier otro discurso literario es que tienen como objeto pensar la *poíesis* en relación con lo ontológico, de forma explícita, manteniendo un recurso retórico de fondo, yendo de lo poético a lo filosófico y viceversa, modulando su presentación textual.

Aunque los recursos de los que se sirven son numerosos (arte, mito, tradiciones religiosas, lo místico, la historia), lo que predomina es la forma filosófica de generar conceptos particulares que distinguen ideas específicas de carácter teórico-poético. Por ejemplo, «atención abierta», «poética de la receptividad» por Hugo Mujica; «lo incondicionado», «sobrenaturaleza», «resurrección» por José Lezama Lima. Estos términos están elaborados desde el afecto de aquello que hace *poíesis*. Para Hugo Mujica implica una relación con el entorno y la naturaleza que permiten *dejar hablar* –actitud de receptividad en diálogo con la filosofía heideggeriana– esa otredad ontológica, pretendiendo una no intervención sobre su presencia, sino mera receptividad, generando un testimonio desde el lenguaje. Esto que se recibe es capaz de

producir una *chispa* inventiva que genera el poema. Para José Lezama Lima, se trata del encuentro con «lo incondicionado» que es, también, una otredad de lo no humano de donde emerge toda posibilidad inventiva en forma de *potens* –término, como vimos, ligado a la filosofía spinozista– que brinda una forma renovada de mundo que es poema.

Puede decirse que ambos poetas recurren a conceptos filosóficos que pueden ligarse con actitudes de sorpresa y de sentido de lo inédito, cuando se busca una relación inventiva con esa reconocida alteridad que es la vida no humana. Tales actitudes colindan con lo místico, lo religioso, lo esotérico y hasta lo mitológico. Sin embargo, ambos poetas no se circunscriben a ningún credo ni circunscriben su discurso a alguna espiritualidad. Tampoco hay una secularización de tales discursos, ni una individualización de la espiritualidad¹⁵¹. Es la *poíesis* lo que emerge en tal relación explícita buscada con lo otro no humano desde la receptividad o el azoro.

La tropoética como discusión de las fracturas de la Modernidad

Estos poetas están en línea de reflexión moderna sobre lo poético y se colocan de frente a la Modernidad, entendida como desafío al quiebre de sentido de la realidad y de su propio lugar existencial. Este quiebre indica que no puede volverse a una condición en la que hay una «imprecisa espera de un retorno del sentido, o de un menor sinsentido» (Badiou *Breve tratado* 20). Desde lo que se señala a lo largo de este trabajo de tesis, podemos decir que las *tropoéticas*

¹⁵¹ Este es un fenómeno que, en la Modernidad, comienza de manera particular en el s. XIX hasta el XXI, cuando lo individual y lo global operan en conjunto respecto de la personalización de lo espiritual adoptando aspectos de ciertas tradiciones religiosas que en otros momentos no eran accesibles. Ver la introducción a este trabajo.

discuten y proponen, desde su singularidad artística y desde las fracturas mismas de la Modernidad, la condición ontológica de lo humano respecto de la *poíesis*.

En primer lugar, el rasgo *metapoético*, como mirada del discurso sobre sí mismo (auto-referencial). Se trata de una perspectiva propiamente moderna, que discute el acontecimiento de la *poíesis* con la filosofía. Aunque las proposiciones no se adhieren a ninguna escuela crítica de lo literario, sí formulan un pensamiento teórico del lugar de lo poético en la tardomodernidad. En específico, la mirada *metapoética* permite situar la reflexión en una ontología de la *poíesis* que pone de relieve la actualidad de su reflexión, como siendo ella misma poética. El rasgo del lenguaje que un mismo texto tiene como poético y argumentativo, ya sea utilizando una materialidad visual como el verso, los espacios en blanco o la prosa, es otra característica importante. La enunciación de carácter literario y filosófico también desproporciona las maneras tradicionales de tratar un tema que pretende forjarse como reflexión. Se genera una forma particular de pensamiento en el que interviene, como forma de enunciación en su superficie, el tropo. Un tropo para todo el discurso, como estrategia de distinción que pone en escena el carácter mismo de lo que se habla y de su reflexión. No se trata de mero artificio o tan solo del estilo que distingue el discurso autoral, sino de hacer visible que la ontología de la *poíesis* es, también, enunciación. Tropo que formula el texto por completo o en gran medida, según el caso. No es una *emergencia* ontológica o una *manifestación* de contenido; es una plasticidad, una *textura*, como si se pudiera paladear o presente como la propia facultad del lenguaje de la *poíesis*. Es aquí donde lo *metapoético* no se disocia de tal facultad, en tanto que enunciación-pensamiento, en tanto que tropo y poética. Como, si en algún momento, el lenguaje cobrara independencia y pareciera, en la lectura, que se atiende a

algo *vivo*; a una alteridad que se halla en el vaivén entre reflexión y tropo. Por lo que tal aspecto es afecto.

Si bien los poetas tratados aquí hablan de su propio afecto en relación con lo que, respectivamente, llaman «incondicionado» o «naturaleza», llevándolos a la *poíesis*, en la lectura de este tipo de textos también hay afecto. Entendido teóricamente como «lectura retórica» como desviación que desborda las expectativas de comprensión del discurso. ¿Se lee un ensayo, una aproximación filosófica, un poema? Podríamos decir que se lee *un lenguaje*. El lenguaje de la *poíesis*: la opacidad lezamiana, la vaguedad de Mujica. Lo impenetrable de la opacidad y lo impreciso de la vaguedad, elaboran el tropo de la *poíesis* que tales poetas exploran reflexionando, comentando, filosofando. Tropos y afectos llevan en su origen algo más que un cometido persuasivo, de tal manera que en la historia de la filosofía occidental se les ha desplazado de todo discurso racional vocero de la verdad.¹⁵² Una *tropoética* vindica el lugar del discurso retórico de otra forma que la finalidad persuasiva para volverse, él mismo, *poíesis* que es capaz de enunciarse reflexivamente, instrumento y potencia de un decir que se sitúa ontológicamente. Este carácter existencial es reconocido por la lectura. En la medida en que ese lenguaje da razón de los afectos de quien escribiera frente aquello que le lleva a la *poíesis* (lo «incondicionado»; el «dejar hablar» o ser lo no humano), el lenguaje mismo se erige como su lugar de encuentro. Para Lezama, se da en el poema, pero su reflexión da cuenta de ese proceso que va de los afectos (lo que da en llamar «vivencia oblicua») y la escritura poética. En este

¹⁵² En la tradición filosófica occidental moderna, la partición de lo retórico y lo estrictamente racional comienza con Descartes. Ernesto Grassi comenta que a la retórica «se le reprocha que con su impacto sobre los afectos de los lectores u oyentes impide el rigor del pensamiento racional y deductivo [...] el pensamiento lógico condiciona implícitamente el estilo» (*La filosofía del humanismo* 20).

sentido *metapoético* el texto lezamiano –no solo sus poemas– es tal testimonio y contienen ese mismo lenguaje. Como tal, se formula en intensidades sobre lo cual el tropo es su marca. El tropo distingue este tipo de operación *metapoética*. El texto, en el carácter que tiene su enunciación textual, provoca el afecto tratándose de una intensidad expresiva en el que la opacidad, la vaguedad, se atestiguan como *estado* de la *poíesis*.

La asociación que mantienen con otros espectros teóricos, a partir de nuestra lectura y las discusiones de los textos, considera a las *tropoéticas* en un momento histórico ligado al pensamiento latinoamericano en relación con una literatura propia. No se buscan aprobación ni competencia, tampoco vínculos con otras literaturas hegemónicas. Las relaciones intertextuales se dan también al seno de la producción literaria de sus autores, de tal manera que pertenecen a un *corpus* de reflexiones alrededor de lo poético y la *poíesis* como tal. De ahí que sea viable pensarlas junto a la noción de *tercer espacio* que Alberto Moreiras toma de Homi Bahbba. Las *tropoéticas* que presentamos aquí se encuentran en dos momentos de la historia latinoamericana, tal como sus autores: mediados del s. XX y primera década del s. XXI. Tiempos de la tardomodernidad, en los que no hay ya una búsqueda de expresión “autóctona” o “nacional” en lo artístico, de carácter costumbrista o romántico. Pero sí hay una conciencia del lugar latinoamericano como coincidiendo con el carácter de una distinción cultural necesaria respecto de otras culturas hegemónicas. Lezama, de forma particular, lo hace desde el lenguaje y su «sistema poético», desde la noción de «eras imaginarias» en la que lo histórico no se distingue conforme a los modelos historiográficos de la epistemología europea. Parece tener muy consciente que, desde América, se ha de reformular el sentido de lo histórico

en términos de lo alterno que simplemente los de su propia representación. «En la influencia americana» dice Lezama «lo predominante es lo que me atrevería a llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada» (*La expresión americana* 125). Espacio que, dando origen a lo americano después de la colonización, lo identitario se rebasa en la medida en que se da lugar a algo más, que si bien puede ser identificado como «americano», se resuelve como lo novedoso, el cambio de cosmovisión proporcionada por el paisaje. «Mientras el barroco europeo se convertía en un inerte juego de formas, entre nosotros el señor barroco domina su paisaje y regala otra solución cuando la escenografía occidental tendía a trasudar escayolada» (127). En el agotamiento de Precisamente, Homi Bahbba, tratando las características del *tercer espacio*, subraya:

Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios "entre-medio" (*in-between*) proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (*selfhood*) (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad.

(*El lugar de la cultura* 18)

Si bien pensado políticamente, en los términos de una diferencia cultural, un espacio intermedio es fértil para dar lugar a lo alterno, proposición que, a partir de la colonización en

el nuevo continente, formula lo inédito. Esta novedad es, para Lezama Lima, la preeminencia de lo imaginario. Hay que notar que este espacio abierto, tal como el poeta cubano lo entiende, coincide con las palabras de Bahbba y con la manera en que Moreiras traslada el concepto a la literatura latinoamericana. Moreiras lo identifica como «lugar poético» (*Tercer espacio* 37), «de localizaciones intermedias» (118) donde la literatura latinoamericana transita el desajuste de modelos tradicionales y se distingue por una propuesta alterna.

Usamos estas nociones para decir que la *tropoética* coincide con ellas, no solamente porque se sitúa en la composición inventiva de autores latinoamericanos; también porque su carácter liminar es espacio por el que transitan lo poético, lo reflexivo, lo argumentativo, lo expositivo. Tercer espacio de la *poíesis* como problema ontológico que José Lezama Lima y Hugo Mujica formulan entre lo filosófico y lo poético.

Las *tropoéticas* como enunciación y reflexión liminares

Griogio Agamben nos proporciona la reflexión sobre una fractura ontológica al seno de la cultura occidental que diferencia entre ser y parecer, entre ser y ente, entre forma y contenido. De lo ontológico a la significación, esta fractura es la separación que se entiende como dicotomía en la tradición metafísica, dando lugar a la premisa de que hay una esencia detrás de toda enunciación. Una cosa es la esencia (contenido), otra la enunciación (expresión). La metafísica presupone tal esencia y hace que de la enunciación su otro. Esta situación considera que toda significación es una operación de «desvelamiento» de sentido, al que se puede acceder mediante la interpretación. El problema con esto es que siempre se presupone el sentido sin que pueda darse cuenta de él. En tanto que esencia, el sentido proviene de algo incuestionable

y preeminente situado en cierto origen emanado misteriosamente de la existencia misma o de las cosas. A lo que se asiste es al ejercicio interpretativo que formula, él mismo, tal sentido como si estuviera «escondido» en el discurso.

Dentro de la teoría de la significación, la semiología, dice Agamben, hereda esta perspectiva y soslaya lo mismo que la metafísica. En términos semiológicos: la barra que distingue significado de significante. «Toda semiología que omite preguntarse por qué la barrera que funda la posibilidad del significar es ella misma resistente a la significación, falsifica por ello mismo su intención más auténtica» (*Estancias* 231). La barrera, como «pliegue de la presencia sobre el que [significado y significante] se fundan» (264), no reclama ser descifrada –y no puede serlo– sino atendida como la paradoja que permite la significación cuando es, a la vez, indescifrable.

Una reflexión paralela ocurre en *El hombre sin contenido*, donde Agamben discute que la división entre *poíesis* y *praxis* es propia de una estética como «metafísica de la voluntad, es decir, de la vida entendida como energía e impulso creador» (117). En su análisis de *poíesis* originalmente en la filosofía occidental, se le entiende como acceso a o «apertura de un mundo para la existencia y la acción del hombre» (117), en específico, en aquél momento en el que estando frente a una obra de arte «o un paisaje, sumergidos en la luz de su presencia, advertimos una detención en el tiempo, como si de repente nos trasladásemos a un tiempo más original» (161). Esta dimensión para Agamben es lo que abre al ser humano situarse en el lugar en la existencia y del tiempo finito e histórico. Estética de alcances míticos –pero no mitológica– que brinda actualización ontológica y temporal de lo humano, más que brindar sentido trascendente al aspecto contingente y absurdo de lo que existe. «Más original» como un «estar-

fuera» de la apariencia lineal del tiempo, permitiéndole situarse en el presente. La dimensión del presente parece «cortar» los presupuestos de una cotidianidad por un momento, mientras permite observar ese flujo en el que se halla como existente. Este momento es la *poíesis*.

No se trata simplemente de una actividad creadora sino de un momento de certeza existencial en la medida de lo vivo que permite, en su reconocimiento, dimensionar en el presente de sí y de su propia acción en el mundo. Tal posibilidad se contempla en las *tropoéticas*. La *poíesis* es un momento en el que la significación se mantiene suspendida como un enigma cuya cifra es el acceso al presente más que al sentido –entendido este desde una predeterminación esencialista–. Mujica dice:

Tan pronto como las cosas dejan de ser degradadas por una extrínseca finalidad, dejan de ser un medio hacia otra cosa; tan pronto como entran en el espacio del desapego y la atención abierta, ellas irradian desde la desnudez de su ser encienden su presencia, acontece la serena celebración de lo que está, de lo que hay. Para la atención desasida, para el saber del no saberse, para el ver que no solo mira o el oír que también escucha, las cosas se manifiestan: *son* el donde su ser y su no ser, su expresión y su reserva; la desnudez con que se muestran y el pudor con que se ocultan. Las cosas y entre ellas, sobre la tierra y bajo el cielo, nosotros también.

(*El saber del no saberse* 22)

La situación ontológica de un presente en el que no hay presupuestos esencialistas a la razón de la existencia, permite, en la relación estética con la obra de arte o con el paisaje, la suspensión de toda teleología, siempre y cuando exista tal atención. De ahí que la significación se sitúe en

la barra entre significado y significante y no en una composición doble del signo que trae en sí misma la operación de significación en tanto que se supone su preexistencia sin la barra. Para Agamben, la condición paradójica del enigma en tanto que enuncia resitiéndose a la interpretación, es «un modo más original del decir» (*Estancias* pág. 233) que coincide con el momento de la *poíesis* en tanto que originalidad del tiempo presente. En otras palabras, la significación enigmática se da como *poíesis* y esta solo se da en el humano. El humano establece la relación con las cosas, consigo mismo como presente, con su historia y posibilidad desde este acto *poiético*.

Las formas de la *tropoética* se conjugan en lo liminar. Como hemos apuntado en el capítulo IV, las *tropoéticas* no están «entre» lo literario y lo filosófico, sino que son lo filosófico y lo poético. Son el surco por el que transitan uno a lo otro. Hemos querido poner en consonancia la evidencia de las formas de estos textos con la perspectiva de Agamben respecto del momento en que filosofía y poesía son una sola expresión. esta solo puede darse como *decir* «más original» que cualquier misión interpretativa: la enunciación de un presente o que permite a quien lee y atiende las *tropoéticas*, en la propia desviación de expectativas de sentido, velar por situarse a sí mismo en la suspensión del *continuum* del tiempo lineal y hacerse presente en sus relaciones con lo otro. Quien lee es invitado a situarse ontológicamente desde el decir liminar en la *poíesis*.

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas

A Dictionary of Philosophy of Religion. Editado por Charles Taliaferro y Elsa J. Marty. Continuum, New York-London, 2010.

Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, traducción de Tomás Segovia, Pre-Textos, 1995.

---. *El hombre sin contenido*. Traducción de Margareto Kohrman, Áltera, 2005.

Álvarez de Miranda, Ángel. *Mito, religión y cultura*. Edición de Andrés Ortiz-Osés. Anthropos, Barcelona, 2008.

Asensi Pérez, Manuel. *Literatura y filosofía*. Síntesis, 1995.

--. *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Tirant lo Blanch, 2006.

Attridge, Dereck, *La singularidad de la literatura*, traducción de Ma. Jesús López Sánchez-Vizcaíno, Abada, 2011.

Aristóteles, *Poética*, traducción de Juan David García Bacca, UNAM, 2000.

-----, *Metafísica*, traducción de Tomás Calvo Martínez, Gredos, 2018.

Badiou, Alain. *Breve tratado de ontología transitoria*. Traducción de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Gedisa, 2002.

--. *Compendio de metapolítica*. Traducción de Juan Manuel Spinelli, supervisión de Alejandro Ceretti, Prometeo Libros, 2009.

--. *Second manifeste pour la philosophie*, Flammarion, 2010.

- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, 2003.
- Barrios, José Luis, *Lengua herida y crítica del presente*, UIA, 2016.
- Bar Lev, Rabí Iejiel. *El canto del alma. Introducción a la Cábala*. 2^a. Tr. E. A. Drelewicz. Obelisco, Buenos Aires, 2009, p. 159
- Berkeley, John, *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*, traducido por Marlene Beiza Latorre y Sergio Villalobos-Ruminott, selección y prólogo de Sergio Villalobos-Ruminott, 2011.
- Beuchot, Mauricio, *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, UIA, 2003.
- Beverley, Johh, *Políticas de la teoría*, introducción y traducción de Sergio Villalobos-Ruminott, CELARG, 2011.
- Boole, George, *Análisis matemático de la lógica. Ensayo de un cálculo del razonamiento deductivo*, traducción de Armando AstiVera, UN de la Plata, 1960.
- Bunge, Mario, *A la caza de la realidad: la controversia sobre el realismo*, traducción de Rafael González del Solar, Gedisa, 2007.
- Davis, Colin, *Critical Excess: Overreading in Derrida, Deleuze, Levinas, Žižek and Cavell*, Sandford UP, 2010.
- Cabrera, Hashim. *Iniciación al Islam. Un ensayo sobre el sometimiento a la realidad y algunas reflexiones sobre el Islam y la contemporaneidad*. Junta Islámica, Córdoba, 2006.
- Campbell, Joseph. *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Tr. Miguel Portillo. Kairós, Barcelona, 1994.

- Cantwell Smith, Wilfred. *The Meaning and End of Religion*. Fortress Press, Philadelphia, 1991.
- Castillo, José M. *Espiritualidad para insatisfechos*. Trotta, Madrid, 2007.
- Cerezo, María, "Vaguedad" en *Compendio de lógica, argumentación y retórica*, edición de Luis Vega Reñón y Paula Olmos Gómez, Trotta, 2011, págs. 621-625.
- Colli, Giorgio, *La sabiduría griega*, traducción de Dionisio Mínguez, Trotta, 1995.
- . *El nacimiento de la filosofía*. 6ª. Edición, traducción de Carlos Manzano, Tusquets, 1996.
- Corbí, Marià. *Hacia una espiritualidad laica. Sin creencias, sin religiones, sin dioses*. Herder, Barcelona, 2007.
- De Man, Paul, *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, Oxford UP, 1971.
- , «Heidegger's Exegesis of Hölderlin», traducido por Wlad Godzich en *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, Oxford UP, 1983, págs, 246-266.
- , *La resistencia a la teoría*, edición de Wlad Godzich, traducción de Elena Elorriaga y Oriol Frances, Visor, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*, traducción de Miguel Morey, Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de Francisco Monge, Paidós, 1985.
- , *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Pérez Vázquez y Umbelina Larraceta, Pre-Textos, 1998.
- Derrida, Jacques, *La voz y el fenómeno: Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, traducción de Patricio Peñalver, Pre-Textos, 1993.
- , *Memorias para Paul de Man*, traducción de Carlos Gardini, Gedisa, 2008.

- , «This Strange Insitutuon called Literature. An Interview with Jacques Derrida» en *Acts of Literature*, editado por Dereck Attridge, Routledge, 1992, págs. 33-75.
- Descartes y Leibniz, *Sobre los principios de la filosofía*, traducción y notas de E. López y M. Graña, Gredos, 1989.
- Duch, Lluís, *Antropología de la religión*, traducción de Isabel Torras. Herder, Barcelona, 2001.
- Eagleton, Terry, *El acontecimiento de la literatura*, traducido por Ricardo García Pérez, Península, 2012.
- Echeverría, Bolívar, *¿Qué es la modernidad?*, UNAM, 2009.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*. 2ª, traducción de Luis Gil. Editorial Labor, Barcelona, 1992.
- , *Tratado de historia de las religiones*, traducción de Tomás Segovia. Era, México, 1972.
- Enciclopedia de Taryag Mitzvot. Exposición completa de las leyes y enseñanzas de las 613 Mitzvot*. V. 1, editado por R. Dovid Wax y Aryeh Coffman, Fundación Taryag Mitzvot, México, 2010.
- Ferraris, Maurizio, *Positive Realism*, Zero Books, 2015.
- Ferro, Roberto, *Escritura y deconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*, Biblos, 1995.
- Fuller, Robert C. *Spiritual but not Religious. Understanding Unchurched America*. Oxford UP, 2001.
- García Gabaldón, Jesús, «La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, volumen II, editado por Valeriano Bozal, Visor, 1996, págs. 26-46.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.
- Goodrick-Clarke, Nicholas. *The Western Esoteric Traditions. A Historical Introduction*. Oxford UP, New York, 2008.

- Graves, Robert, *Los mitos griegos II*, traducción de Luis Echávarri, Alianza, 1994.
- Gross, Daniel M, «Introduction. Being-Moved: The Pathos of Heidegger's Rethorical Ontology» en *Heidegger and Rethoric*, editado por Daniel M. Gross y Ansgar Kemann, State UoNYP, 2005, págs. 1-45.
- Haas, Alois. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Tr. Jorge Seca. Siruela, Madrid, 2009.
- Habib, M. A. R., *A History of Literary Criticism. From Plato to the Present*, Blackwell, 2005.
- Heidegger, Martin, *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie: Marburger Vorlesung Sommersemester 1924* en *Gesamtausgabe* vol. 18, edición de Mark Michalski, Klostermann, 2002.
- , *Introducción a la metafísica*, 2a edición, traducción de Angela Ackermann Pilári, Gedisa, 1995.
- , *Hölderlin y la esencia de la poesía*, edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca, Anthropos, 1989.
- , «La constitución onto-teo-lógica de la metafísica» en *Algunos textos de Heidegger*, traducción de Juan Manuel Silva Camarena, UIA, 1998.
- Hurtado, Guillermo, *El búho y la serpiente. Ensayos sobre la filosofía en México en el siglo XX*, UNAM, 2007.
- Iriarte, Ana, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Taurus, 1990.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, traducción de Josep M. Pujol y J. Cabanes, Seix Barral, 1975.

Jayim, Yosef. *Kitzur Ben Ish Jay. Breviario de leyes y costumbres. Primer año. Bereshit-Shemot. T. 1.*

Edición de Aryeh Coffman, Yosef ben Dahán y Arye Nathán. Jerusalem de México, México, 2003.

---, *Lingüística y Poética*, 4a edición, estudio preliminar de Francisco Abad, Cátedra, 1988.

---, Tinianov, et. al., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 8a edición, preparada y presentada por Tzvetan Todorov, traducción de Ana María Nethol, Siglo XXI, 1997.

Kristeva, Julia, *Sèméiotikè: recherches por une sémanalyse*. Editions du Seuil, 1969.

King, Mike. *Secularism. The Hidden Origins of Disbelief*. James & Clarke, Cambridge, 2007.

Küng, Hans. *El Cristianismo. Esencia e historia*, 4ª, traducción de Víctor Abelardo Martínez de Lapera. Trotta, Madrid, 2006.

Landa, Josu, *Más allá de la palabra (para la topología del poema)*, UNAM, 1996.

---, *Platón y la poesía (tanteo)*, prólogo de Eduardo Milán, La Jaula Abierta, 2017.

Levine, Caroline, *Forms. Whole, Rythm, Hierarchy*. Network, New York, Princeton UP, 2015.

---, *Poética*, FCE (edición Kindle), 2015.

Lezama Lima, José, *Confluencias*, Letras Cubanas, 1993.

---, *Diarios [1939-49 / 1956-58]*, Era, 1994.

---, *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. selección y prólogo de Iván González Cruz, Letras Cubanas, 1993.

---, *La expresión americana*. Letras Cubanas, 1993.

---, *La expresión americana*. edición electrónica, FCE, 2013.

---, *Obras completas*, Vol. 2, Aguilar, 1975.

- Lévi-Strauss, Claude. *El totemismo en la actualidad*. Tr. Francisco González Aramburo. FCE, México, 1965.
- , *Mito y significado*. Tr. Alianza, Buenos Aires, 1986.
- Literary Studies and the Philosophy of Literature. New Interdisciplinary Directions*, editado por Andrea Selleri y Philip Gaydon, Palgrave Macmillan, 2016.
- Los filósofos presocráticos I*, traducción, introducciones y notas de Conrado Eggers Lan & Victoria E. Juliá, Gredos, 1978.
- Luck, Georg. *Arcana Mundi. Magia y Ciencias Ocultas en el Mundo Griego y Romano*. Tr. Elena Gallego Moya y Miguel E. Pérez Molina. Gredos, Madrid, 1995.
- Lupi, Juan Pablo. *Reading Anew: José Lezama Lima's Rhetorical Investigations*, Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2012. eLibro, <https://elibro.net/es/lc/bibfxc/titulos/36927>.
- Maclure, Jocelyn; Taylor, Charles. *Secularism and Freedom of Conscience*. Tr. Jane Marie Todd. Harvard UP, Cambridge-Massachusetts-London, 2011.
- Mondolfo, Rodolfo. *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*, 6ª. Edición, traducción de Oberdan Caletti, prólogo de Risieri Frondizi, Siglo XXI, 1981.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina*, LOM-U Arcis, 1999.
- Mujica, Hugo, *El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación*. Trotta, Madrid, 2014.
- , *Flecha en la niebla. Identidad, palabra y hendidura*. Trotta, Madrid, 1998.
- , *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Trotta, Madrid, 1995.
- , *Origen y destino. De la memoria del poeta presocrático a la esperanza del poeta en la obra de Heidegger, Del crear y lo creado*, Vaso Roto, 2014, págs. 101-378.

- Pérez Parejo, Ramón. *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50 – Novísimos)*. Visor Libros, 2007.
- Ramey, Joshua, *The Hermetic Deleuze. Philosophy and the Spiritual Ordeal*, Duke UP, 2012.
- Rancière, Jacques, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, traducción de Cecilia González, Eterna Cadencia, 2009.
- , *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, 2000.
- Romero de Solís, Diego, *Poíesis (sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica)*, Taurus, 1981.
- Said, Edward, *El mundo, el texto y el crítico*, traducción de Ricardo García Pérez, Random House Mondadori, 2008.
- , *The World, the Text and the Critic*, Harvard UP, 1983.
- Serna Arango, *Ontologías alternativas. Aperturas de mundo desde el giro lingüístico*, Anthropos, 2007.
- Steiner, George, *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*, traducción de María Condor, Siruela, 2012.
- Spinoza, Baruj, *Ética demostrada según el orden geométrico*, edición y traducción de Pedro Lomba, Trotta, 2020.
- Taylor, Chares, *A Secular Age*, Belknap Press, Cambridge-London, 2007.
- The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, editado por Richard Elridge, Oxford UP, 2009.
- Torat Emet. Un Mensaje de Vida*. 2ª. Tr. Rabino Reuven Sigal. Keter Torá, Buenos Aires, 2004.
- Torradeñot Freixes, Francesc. «Espiritualidad laica y espiritualidad atea» en *Horizonte, Belo Horizonte. Dossiê: Espiritualidades não-religiosas*, vol. 12, no. 35, julio 2014, pp. 716-745.

Van der Veer, Peter. «Spirituality in Modern Society» en *Social Research*, Vol. 76, No. 4, The Religious Secular Divide: U.S. Case (WINTER), The New School, New York, 2009, pp. 1097-1120.

Turner, Victor, *The Ritual Process: structure and anti-structure*, prólogo de Roger D. Abrahams, Transaction, 2011.

Vernet, Juan. *Los orígenes del Islam*. El Acantilado, Barcelona, 1991.

Villalobos-Ruminott, Sergio, *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*, La Cebra, 2013.

Wasser, Audrey, *The Work of Difference. Modernism, Romanticism, and the Production of Literary Form*, Fordham UP, 2016.

Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, FCE, 1996.

Zima, Peter V. *The Philosophy of Modern Literary Theory*. Athlone P, 1999.

Fuentes hemerográficas citadas

Carnero, Guillermo. «La corte de los poetas» en *Revista de Occidente*, abril, 1983, pp. 44-60.

Chuit Roganovich, Roberto Alejandro, «El formalismo ruso y la abstracción científica: los supuestos de la eternidad de la literatura y la 'totalidad expuesta'», *Revista Artes y Letras*, U. de Costa Rica, XLIII, 2, 2019, <https://www.scielo.sa.cr/pdf/kan/v43n2/2215-2636-kan-43-02-127.pdf> (consultado el 19 de septiembre, 2020), pág. 143.

Gearhart, Suzanne, «Philosophy Before Literature: Deconstruction, Historicity, and the Work of Paul de Man», *Diacritics*, Vol. 13, No. 4, invierno 1983, <http://www.jstor.com/stable/464712> (consultado el 23 de septiembre, 2020) págs. 63-81.

Bibliografía de consulta

Cábala y deconstrucción, Editado por Esther Cohen, Azul / UNAM, México, 1999.

Hanegraaff, Wouter J., «The Beginnings of Occultism Kabbalah: Adolphe Frank and Eliphas Lévi» en *Kabbalah and Modernity. Interpretations, Transformations, Adaptations*, editado por Boaz Huss, Marco Pasi y Kocku von Stuckard. Brill, Leiden-Boston, 2010, pp. 107-128.

Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.

Sidur Bircat Shelomó. Libro de rezos según el rito sefaradí, editado por David Hoshtein y Ezra Hemsani, traducción de Aryeh Coffman, Jerusalem de México, México, 2001.

Yosef, Itzjak, *Kitzur Shulján Aruj Yalkut Yosef. Compendio de leyes dictaminadas por el gran Rabino, Rishón leTzión, Rabí Ovadia Yosef*, 3ª. T. 1-5, traducción de R. Biniamin Sruogo, Jerusalem de México, México, 2007.

Bibliografía y hemerografía de referencia

Bajtín, Mijáil, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989, pág. 237.

Clark, Katerina y Holquist, Michael, *Mikhail Bakhtin*, Belknap, 1986, pág. 102.

Chuit Roganovich, Roberto Alejandro, «El formalismo ruso y la abstracción científica: los supuestos de la eternidad de la literatura y la 'totalidad expuesta'», *Revista Artes y Letras*, U. de Costa Rica, XLIII, 2, 2019, <https://www.scielo.sa.cr/pdf/kan/v43n2/2215-2636-kan-43-02-127.pdf> (consultado el 19 de septiembre, 2020), pág. 143.

Naciff, Marcela, «Una lectura de *La expresión americana*», CUADERNOS DEL CILHA. N° 7 / 8, 2005-2006 <https://www.redalyc.org/pdf/1817/181720523010.pdf> (consultado el 18 de octubre, 2023), págs. 59-65.

Rocha Herrera, Leticia, «Descartes y el significado de la filosofía mecanicista», *Revista Digital Universitaria*, UNAM, Vol. 5, Núm. 3, abril 2004, <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num3/art19/art19.htm> págs. 1-19.

Rowlandson, William, «La revolución como era imaginaria. Lezama y la política mito-poética» en *Revista Letral*, no. 4, año 2010, págs. 108-126, 2010, <file:///C:/Users/monro/Downloads/3612-Texto%20del%20art%C3%ADculo-7927-1-10-20151023.pdf>

Referencias en línea

«¿Quiénes somos», *Metapolítica* <https://metapolitica.mx/quienes-somos>