

PARÉNTESIS PARA EL SIGNIFICADO: CONCIENCIA Y EXPERIENCIA POÉTICA

Acosta, Javier. (2017). Paréntesis para el significado: conciencia y experiencia poética. *Revista Digital FILHA*. [en línea]. Diciembre. Número 17. Publicación bianual. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas. Disponible en: www.filha.com.mx. ISSN: 1870-5553.

Resumen: *El presente ensayo examina, de manera fragmentaria, el asunto de la «experiencia poética» considerándola como un evento de la conciencia. Se argumenta que la puesta entre paréntesis del significado habitual forma parte de dicha experiencia. Tal apreciación toma sus antecedentes en la visión kantiana sobre el sentido de la satisfacción en lo bello y la «idea estética». Se relaciona dicha premisa con la noción de metafísica concreta formulada por Gaston Bachelard, y la de Paramita, empleada por Octavio Paz. A partir de una síntesis de las posturas de los autores, se considera el instante poético como un lapso que suspende, modifica y ensancha la conciencia del escritor y del lector del poema, mediante un pasaje vacío de significado y pleno de significación.*

Palabras clave: *Experiencia, estética, conciencia, Paramita, significado*

Abstract: *Following a fragmentary strategy, this essay examines the issue of “poetical experience” as an event of conscience. It is argued that the bracketing of habitual meaning is part of this experience. Such consideration has its antecedents in the Kantian terms of beauty’s satisfaction and aesthetic idea. Then, poetical experience is related to the idea of “concrete metaphysics” of Gaston Bachelard, and the term of Paramita used by Octavio Paz. Doing a synthesis of Kant, Bachelard and Paz, the poetical instant is considered as a lapse that suspends, modifies and expands poet and reader’s consciousness by a passage empty of meaning, but full of signification.*

Keywords: *Experience, aesthetics, consciousness, Paramita, meaning.*

1

Significado y experiencia estética

El poema pone entre paréntesis el significado. Alguien se anticipa: «esto que ahora leeré es un poema», alguien más intenta escribirlo. Alguien lo pronuncia. La primera intención del lector de poesía no es diferente de la primera intención del escritor del poema. Saben que lo que ahí sucederá es distinto, dice otra cosa que lo que normalmente dicen las mismas palabras. El pasaje del poema es extracotidiano, aunque parezca versar sobre lo cotidiano, aun cuando esté conformado por un decir muy similar al cotidiano. Aun cuando sea lo que siempre se dice, proyecta nuestro pensamiento de una forma no usual. Esto no quiere decir lo que decimos siempre, sino que va hacia lo no concebible, quizás hacia algo que yace inarticulado en la sensibilidad y con ella se encuentra. Quizás hacia algo nunca imaginado y nunca sentido. El poema no es lo que *sabemos* mediante los conceptos, sino —acaso— con la sensibilidad. Así que el poema re-significa el mundo. El mundo es el mismo y sin embargo nuestra conciencia de él ha sufrido una variación, un cambio de perspectiva o de enfoque. A veces la variación es pasajera, a veces modifica permanente nuestra visión del mundo y nuestra relación con el lenguaje y nuestros modos de vida. En ambos casos se trata de un evento de la conciencia. En ambos casos se trata de un armonioso hiato del significado. Por el que hemos constatado que se pueden decir y mirar las cosas (es decir, la existencia) de otro modo; fuera del principio de razón, afuera del hábito, es decir, fuera de la razón vigilante. Así, la conciencia se ensancha más allá del preciso entendimiento conceptual, y más allá de la desenfocada y subalterna sensibilidad.

Dicho lapso de la conciencia no está alejado del conjunto de *agrados* que nos produce el poema, porque también ahí hay una *epojé*.

2

Satisfacción poética y sensación de existir

Al comienzo de su *Crítica del juicio*, Kant afirma que la experiencia estética se presenta bajo la forma de una satisfacción (2012: 259; 46). Una satisfacción (*Volgefallen*) es aquello que *cae bien* al ánimo, que *nos complace*. Señala Kant:

Bajo el nombre de sentimiento de placer o displacer, la representación se refiere aquí por entero al sujeto y, ciertamente, a su sentimiento vital [*Lebensgefühl*] (2012: 248; 40)

De esta primera aseveración kantiana se desprende que la satisfacción estética atañe al sentimiento de la vida. Una especie de síntesis por la que, a partir de una particular experiencia, se podría degustar el sabor entero de la vida, como si desde de una de sus partes, se pudiera proyectar la totalidad de la existencia. Así, una representación pictórica o en lingüística puede proyectarse sobre la totalidad del sentido de una existencia, aún sin alcanzar a pronunciar dicho sentido. Quizá precisamente porque no lo enuncia, porque permanece flotante, confrontando la conciencia desde la instancia de la dispersión sensible. Precisamente porque se produce un hiato entre el significante y el significado y ese hiato implica un espesor significativo para un significado irresuelto.

Tendríamos entonces que *la vida alcanza a percibirse estéticamente*, mediante el placer [*Vernügens*] o el displacer [*Verdrusses*] de vivir (Kant, 2012: 248), antes de que pueda otorgarse —o intentar otorgarse— un significado lógico o teológico de la vida. Diríamos entonces que la vida se deja *sentir* por el agrado o desagrado que produce. *Como si, libre de estas relaciones, ella misma no se sintiera* y su sabor fuera insípido. El agrado y el desagrado serían así las papilas con las que degustamos la vida. La experiencia estética, en tanto distinción de lo que es bello o no, remitiría entonces, por un desvío, a la *valoración* de la entera vivencia de la vida; a una especie de síntesis sobre el *padecer vital*. La operación mental es la *sinécdoque*: se toma una parte por el todo, resignificándolo, pero ahora de manera no conceptual. Así podríamos conjeturar que la vida es un sueño y el mundo un gran teatro.

3

Admiración, asombro, estupor

Considerada estéticamente, no nos importa establecer si la existencia tiene sentido o no, si es debida a la voluntad de un dios o al mero azar. Captada estéticamente, la existencia tiene que ver con las preguntas «¿qué se siente existir?, ¿qué tan soportable es la existencia?, ¿qué tan bien sienta?» Estas preguntas no son filosóficas, sino poéticas. Si el interrogatorio fuera filosófico tendría que formularse así: «¿por qué estoy aquí?, ¿por qué existo en vez de no existir?, ¿qué es existir?, ¿cuál es el sentido de la vida?» A veces produce cierto estremecimiento el hecho de existir. Casi siempre nos da lo mismo. En el pasaje inicial del asombro, el que se descubre existiendo se queda perplejo ante sí mismo y ante el mundo por primera vez. Suspensión de la mente —es decir, del ámbito del juicio— y emergencia sensorial-judicativa. *Entonces hay una situación estética*. Es preferible decir que es *estética* a que es filosófica, puesto que durante este lapso no importa la cuestión de que el mundo sea en sí mismo asombroso; tampoco que existir en sí mismo deba producir perplejidad —

no interesa, de momento, la resolución de los problemas que plantea el asombro, sino la experiencia del asombro *para los que la tienen*, nada más. Dice el *Romance del conde Arnaldos*:

Yo no digo esta canción / sino a quien conmigo va. (1967: 204)

4

Parto, pasmo y poesía

La situación del que se descubre existiendo es entonces inicial, fundacional, puesto que señala un límite, el cambio de una situación de la conciencia, un hiato propedéutico para su ensanche, pasaje de apertura y de *parto*. Parir era uno de los sentidos del verbo *poiéo*, junto con «poetizar», «engendrar», «suponer», «juzgar» o «poner un pensamiento en el alma» (Pabón, 1982: 486). Concebido por su efecto, el poema es un bifronte evento de la conciencia: una pausa y un parto. O también puede que por él sufra la conciencia una rajadura o que sea un *remontarse*, como si pudiera contemplarse a sí misma en estado naciente, en su etapa *prejudicial*, es decir, como era antes del juicio que le permitió distinguir y distinguirse. Determinación necesaria para producir el primer gran re-pliegue de la mente, el evidenciado por la pronunciación del yo. Así lo señala la poeta Chantal Maillard:

Quando el niño dice yo, se ha enajenado en su reflejo, en su doble, y aquel ser primero que no se sabía siendo ha quedado asombrado, reducido a una sombra. Y ahí también quedó el gozo, junto con todo lo que ocupaba esa plenitud, cosas que quedan relegadas al lugar del olvido o también del misterio, lo que ya no se sabe y no puede saberse, porque ahí no había palabra. Y es lo que van a buscar los místicos y los poetas. (2015: 138)

El primer asombro es ante el yo. El yo es un reflejo que nos captura, imagen en que se asfixia nuestra experiencia prejudicial, como en el mito de Narciso. Momento en que el ser se doblega ante la conciencia del ser. Pliegue que es al mismo tiempo un repliegue, el del ser ante el saber. Pero hay un intersticio del asombro —una transvaloración— en aquel que, en el umbral del saberse, siente el pasmo ante la propia existencia y la del mundo. Es la admiración. Este intersticio regresa en el poeta y en el místico, pero también en todo aquel que es confrontado por la experiencia de las grandes asimetrías. Ante sí mismo, ante el otro, ante el mundo. Ante sí mismo, en ese diferencial entre el pronombre y el nombre; en ese desarreglo entre lo que somos y *lo que podemos decir* que somos; entre lo que padecemos y la manera en que podemos indicarlo; entre lo que imaginamos y la posibilidad de articularlo, entre lo que es y lo posible. Ese hiato, ese intersticio o umbral, señala una —o *la*— *ocasión poética*, en cuanto implica una re-actualización de la conciencia en estado naciente.

5

Escuela de inocencia

Entendemos aquí la infancia como esa *edad del umbral*. Del paso desde lo inarticulado hacia la articulación y desde lo prejudicial al juicio. Es una edad y un lapso, que se re-actualiza en la

experiencia poética, ese estado inicial de la conciencia es su inveterado *arjé*. Ese lapso no tiene que ver con la interpretación de éste o aquel verso, sino el sentido general del acontecimiento; por ello le corresponde a las aproximaciones fenomenológicas, es decir, a una reconstrucción de la experiencia en tanto evento de la conciencia.

Para Gastón Bachelard, la fenomenología es una «escuela de la inocencia», (2000: 14) en tanto se interroga no por el significado del poema, sino por la operación que produce en nosotros, re-creando la conciencia infantil de las enigmáticas asimetrías. Situación de revitalización de la imaginación, «apertura consciente que conduce a toda verdadera poesía» (Bachelard, 2000: 14). *Maravillados* penetramos el mundo. Para el que no *admira* no hay necesidad ni disposición a la apertura. La admiración es la facultad de adentrarse por la experiencia de la asimetría, de explorar mediante lo incomparable, es decir, mediante un pensamiento que elude la síntesis dialéctica y se detiene un paso antes de la mística superación de los contrarios. La admiración es *toma* de conciencia, pero sólo en el sentido de transmutación; o de *suspender* el hábito:

Para nosotros toda toma de conciencia es un crecimiento de la conciencia, un aumento de luz, un refuerzo de la coherencia psíquica. Su rapidez o su instantaneidad pueden enmascarnos ese crecimiento. Pero existe en toda toma de conciencia un crecimiento del ser. (Bachelard, 2000: 14)

¿Qué es una «toma de conciencia»? El paso a una octava más alta. El reconocerse incompleta. Mirar su punto ciego. Una revelación. La satisfacción de haber encontrado algo perdido, ese algo que es su vacío y que sin embargo la completa: la toma de conciencia es de un límite, de un confín. Esa antigua tierra de nadie, de tránsito y contigüidad entre lo *articulable* y lo *inarticulable*.

6

Lebensgefühl e idea estética

La vivencia es la multiplicidad huidiza. De ella quedan impresiones, sí; pero que no afectan los contornos —y aún la naturaleza— de nuestra conciencia, de nuestra visión del mundo. Por vivencia entenderíamos el mero hábito, la mera costumbre de vivir la vida como un mixto, como un vago flujo y reflujo de placeres y displaceres. Por experiencia debemos entender el momento de una síntesis o armonización de lo que ha estado disperso. A ello se refiere Dewey cuando señala que una experiencia es «una culminación, no un cese» (2008, p. 42). El poema es un evento por el que aquello que ha estado disperso es armonizado significativamente, pero sin ser recogido por el significado. Volviendo a la perspectiva kantiana, encontramos que aquel que facultado para experimentar el sentimiento de lo bello es alguien capaz de contemplar, es decir, de *interesarse* en lo *desinteresado* y, por mismo movimiento, *contemplar* la existencia, *ligando lo sensible al sentimiento de estar vivo* —ese *Lebensgefühl* que subrayamos antes. El sentimiento de lo bello implica entonces ya una ligazón, entre un evento particular y el todo, movimiento por el que se eleva la conciencia sin necesidad del concepto. Sobrepasamiento del concepto y *vivificación* del ánimo; por ello hay algo más que una evanescente satisfacción en el poema. Podríamos decir: una vivificante resignificación de la conciencia. Para Kant, todo ello se debe a la emergencia de la *idea estética*:

Por ideas estéticas [*ästhetischen Idee*] entiendo aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado ningún pensamiento determinado, esto es, un concepto [...] (2012: 435; 167-168)

En la experiencia poética, el placer y el displacer de vivir se trenzan en *complacencia vivificante* y pensar sin concepto. Complacencia de segundo grado, ya que se sobrepone a lo habitualmente satisfactorio y/o insatisfactorio. Podríamos decir entonces que lo bello es vitalmente satisfactorio, aunque incluya particularidades no complacientes: *toma de conciencia* de esa *contrariedad* del sentirse en vida. En este sentido podríamos decir que el poema sucede en medio de un éxtasis consciente de la conciencia. Pensar más allá de los conceptos, pensar *estéticamente*. Para Bachelard, la idea estética es un asunto de la conciencia, toma de conciencia que es sucesión de hiato y recreación: «conciencia creante» (Puelles, 2001: 165). Otro modo del pensamiento que se podría corresponder con lo que el mismo Bachelard llama el «cogito del soñador», y Octavio Paz hace coincidir con la *Paramita* del pensamiento hinduista.

Kant había explicado que lo bello es *aquello que place sin concepto*. Es decir, no es necesario que se arroje un enunciado que resuma la experiencia y que la vuelva, por ello mismo, prescindible, una vez que le ha sido extraída su verdad. Ahora vemos que este sin concepto no implica una ausencia de pensamiento. Conjeturamos: *no es necesario que lo bello arroje un significado; más aún, la experiencia poética exige un desvío de lo que las palabras en su articulación habitual y normativa alcanzan a decir*. Anota Kant en el párrafo 49 de la Crítica del juicio:

El Águila de Júpiter con el rayo en las garras es un atributo del poderoso rey del cielo, y el pavo real, de la magnífica reina del cielo. A diferencia de los *atributos lógicos*, no representan aquello que residen en nuestros conceptos de la sublimidad y majestuosidad de la creación, sino otra cosa que brinda ocasión a la imaginación para extenderse sobre un conjunto de representaciones emparentadas que permiten pensar más de lo que mediante palabras puede expresarse en un concepto determinado. (2012: 438)

Esa *extensión* de la imaginación más allá de las determinaciones del concepto, comporta una irrupción de un otro módulo del pensamiento, que pasa entonces a un primer plano, aplacando el cotidiano hábito de la sujeción al principio de contradicción. Revelándose así la no identidad entre pensamiento y concepto. La asimetría entre lo que se puede nombrar directamente y aquello solo asequible al discurso analógico, prejudicial y sapiente.

La experiencia poética arroja la posibilidad de despejar la conciencia, abandonarse en la despreocupación apasionada y formal del poema. Se trata del pensamiento que compara lo ausente con lo presente, lo que ha sucedido con lo que no ha sucedido, lo posible con lo imposible. Se trata del *cogito* capaz de realizar la *mudanza* que yace en el étimo de la metáfora. La *extrapolación* es la aplicación poética y vital del pensamiento analógico, la alteración de lo idéntico y lo habitual.

7

La constatación poética

La verdad del concepto se argumenta y demuestra. La del poema se constata. El poema requiere de las armazones del concepto —es decir, de las palabras—, pero avanza hacia lo sin-concepto, en un doble sentido: reformulando la idea de *poema* y resignificando la conciencia; para ello ha de producir un salto; un sobre-salto. *El poema propone la experiencia de la ausencia del significado*; aunque no de la significación; de manera similar a la indicación kantiana de la obra de arte como lugar de la *finalidad sin fin*. Podríamos decir nosotros: *significación sin significado*. No se trata de una operación meramente intelectual, sino que es acompañada por la materia, por lo concreto. La palabra en tanto es pronunciada, dispuesta a la atención musical. Es decir, en tanto es articulada por un aliento y un timbre *personal*. El poema constata su facultad de dar que pensar en la lectura, como quiere José Gorostiza, *en la voz*; (1983: 16) esa *constatación* es ya satisfacción. La constatación es triple y única. «Es preciso que así fuera escrito esto que leo», asiente el lector. «Es preciso que así fuera dispuesto esto que escribo», apuesta el poeta. Algo que había sido ya percibido, conjeturado por el régimen analógico, encuentra en la forma propuesta por el poema una distribución que era precisa para proyectar el cogito hacia la soslayada sensación de existir. Cuando el poema alcanza estas hechuras es entonces percibido como *preciso*, es decir, como exacto en su forma y como necesario en su acaecer. Es preciso que fuera liberado el decir de los obstáculos de la conciencia. Resume así Ch. Maillard la disposición estética: «Sólo una conciencia libre de obstáculos es capaz de maravillarse» (2014: 550).

*

Constatación porque en el poema, el goce lector nos abre a algo que *ya estaba ahí*, inarticulado, en la constantemente escurridiza experiencia sensible. Surge entonces la experiencia de la *otra orilla* del pensamiento, *la Paramita* que ausculta Octavio Paz en varios pasajes de su obra, o aquello que bajo el nombre de «metafísica concreta» [*métaphysique concrète*] señala para Gaston Bachelard el *instante* de la poesía.

8

Metafísica concreta

Decir que la metafísica es abstracta es una redundancia. Para realizarse, la metafísica se pone más allá de los cuerpos, más allá de lo tangible, es decir, de lo concreto; más allá de lo *presencial*, en otras palabras, de la imagen —*aquello que no únicamente se pone ante nuestro intelecto, sino también ante nuestros sentidos y no puede desligarse de ellos*. Presenciamos en la vigilia o en el sueño; imaginando, presenciamos *lo posible*. Las imágenes son presencias. En la metafísica, lo presencial —la imagen— pasa a un segundo plano; pero aquello frente a lo cual estamos de cuerpo presente, con nuestros sentidos y con nuestra imaginación en estado *libre*, es el fundamento del poema. Escribe Bachelard:

La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo. (2002: 93)

El poema es «metafísica» porque contiene una visión *total* del mundo —visión del universo y el secreto de un alma—; pero no se trata de una visión abstracta, sino *concreta*. El poema es necesariamente metafísico, ya que dice algo *del mundo* fuera de nuestra relación habitual *con el mundo*. El poema dice algo de los objetos que los objetos no dicen en nuestra relación habitual con ellos, los *resignifica*. Pero el poema todo lo dice al mismo tiempo, en un instante «vertical», según la definición del mismo Bachelard. Concentrando lo disperso, sin reducirlo y sin encadenarlo causalmente, permanece ahí la complejidad de lo que ha sido recogido por el poeta.

Al contrario de la metafísica abstracta, el poema no surge de un protocolo, ni de un estado de la cuestión. Es metafísica sin *discurso*— es decir, sin preámbulo, sin principio, sin método y sin pruebas; sin causalidad. «Cuando mucho necesita un preludio de silencio» (Bachelard, 2002: 93). Afirmamos que este «cuando mucho» debería redefinirse como una clausula necesaria. Es el momento en que cesa nuestro pensar diacrónico y nos entregamos a la sincronía. El silencio es así una pausa que detiene el incesante murmullo del discurso, es decir, del distendido tiempo de la prosa. Instante de emancipación —libre del principio de razón, del sometimiento al tiempo en tanto *logos*. En la experiencia poética, esta salida del curso no significa una mística anulación del pensamiento; sino su transitoria reconducción al mismo tiempo arcaica y actual, en un *presente* subyacente, en esa profundidad del presente desenlazado que se llama *instante*.

A este módulo del pensamiento Bachelard le llama, así, entre comillas, el “cogito” del soñador. El soñador de palabras: el poeta —y su lector. La poesía modifica el proceso del pensamiento impidiendo que el significado anule la figura sensible, ya que la pone en primer plano; fecundando, y no anulando, el pensamiento. Nos dice Jean Lescure, en su introducción a la poética bachelardiana.

¿Qué es entonces la poesía sino tal vez simplemente una combinación de palabras que poseen la singular propiedad de impedir al significado, o a los significados que de ella se siguen, abolir la figura sensible? (Bachelard, 2002: 19)

En esta aprehensión del mundo, el objeto cobra un nuevo significado, inseparable de la sensibilidad del «soñador de palabras». Más allá de la palabra, por la vía de la palabra. No es fácil: el cogito cartesiano sobaja aquello frente a lo cual podemos estar *de cuerpo presente*, por ello es que la explicación (filosófica) del mundo está más allá de lo concreto. Para el concepto, el sentido del mundo es aún más real que el mundo, este es el signo de la metafísica a la que opone Bachelard el pensamiento ensoñante.

9

Tiempo y conciencia

En el poema emerge un pensar libre del forcejeo lógico. La poesía es para Octavio Paz el otro pensar; siguiendo la idea de la Paramita védica, nos dice que es «la otra orilla» (Paz, 2013, p. 117). Para el poeta, este pensamiento es la misma fuente sapiencial de la poesía y de lo sagrado: cuando el discurso sagrado poetiza, cuando el poema sacraliza, es porque se ha podido tocar aquel extremo. Para llegar a aquella orilla hay que desatender el forcejeo, el *logos* de los contrarios, el *logos* diacrónico, la lógica del hábito.

Es el pensamiento libre de la dualidad el que *consagra* el instante poético. Paz en la India, donde revivió el principio de la concordia de los opuestos que le había revelado el surrealismo. Allá, en el subcontinente de los treinta mil dioses, conoció algo que ya sabía, que la poesía occidental ya sabe, pues la poesía es el otro camino, la otra puerta, a esa otra orilla del pensamiento y, con él, de la conciencia, ese otro pensar. Como Chantal Maillard, Paz nos recuerda que el viaje a la otra orilla no es un atravesar, sino un remontarse. Retorno a la infancia, pero no a la biográfica, sino a la infancia de la conciencia. Del mismo modo, Bachelard convoca la infancia inmemorial, no situable en el tiempo de la vigilia, sino en el del ensueño. Infancia del tiempo, infancia de la conciencia. Podríamos pensar por nuestra parte que el tiempo es ya conciencia y tropo; o un generador de tropos, según se vea. Desde la representación produce la antítesis, desde la poesía produce el oxímoron. El tiempo es un tropo y un *trompo*, una peonza. Así lo acuña Paz en su poema “Niño y trompo”.

Cada vez que lo lanza

cae en el centro del mundo. (2009: 61)

Como el hombre, el mundo es tiempo. El espacio, ese ámbito de las coexistencias, sólo es habitable en tanto puede ser recorrido, mediante la línea recta del logos o en el vertiginoso círculo, en la circulación. El centro del mundo es el tiempo; el centro del tiempo siempre está ocupado por un niño. Es el niño que ya sabe jugar, ya puede hablar, pero su habla todavía no ha sido atrapada por el mundo-lenguaje; porque su juego no ha alcanzado a ser *paideia*: el juego no lo educa, lo abisma, no juega con los otros, sino con el cosmos. El niño no apunta al centro del mundo, no como arquero apunta al dragón, no como el jugador que apuesta a ganar o perder. El niño no persigue el centro, *vive* en el centro. El centro esotérico del mundo está en el afuera de la conciencia apalabrada. El centro exotérico está ahí donde el geógrafo, o el poder político o financiero, o religioso, indiquen.

El tiempo del poema es siempre el otro tiempo, lo otro del tiempo: el instante poético. Si el tiempo-instante es la belleza misma, el tiempo del niño es la belleza. La belleza del niño no sabe que lo es, no es consciente de él, aunque lo explore. Como Colón se movía por ese territorio sin nombre, que aún no era América. El poeta se remonta hacia la conciencia en estado naciente, es decir, hacia la belleza; el niño vive en ella. Mientras es infante, el niño vive en la eternidad. Los niños son arcaicos, de antes del tiempo y del mundo, viven por un buen tiempo en la perpetuidad a-consciente. Ir hacia el centro del mundo es remontarse *Hacia el comienzo*: ahí donde se puede decir «El presente es perpetuo» (Paz, 2009: 169). Resuena en esta sabiduría poética la misma conjetura nietzscheana *del mediodía eterno*. El trompo del niño cae en el medio día; en ese momento sin antes ni después, siempre presente; pero siempre también soslayado por el mundo de la obligación y del entendimiento. Es en el espacio del juego, sobre todo del juego infantil —e infantil es aquello que habla sin estar atrapado en el mundo del lenguaje—, sobre todo en el juego infantil donde todo en el mundo parece más antiguo que las palabras que hay para nombrar al mundo.

10

La Paramita

Existen dos mundos para la conciencia. El mundo de *aquí* y el mundo de *allá*. Nosotros vivimos habitualmente en el mundo de *aquí*. El aquí “está hecho de contrarios relativos. Es el reino de las explicaciones, las razones y los motivos.”(Paz, 2013: 125) Es nuestra orilla de la conciencia. El

mundo de las contrariedades, vitales y lógicas; el mundo de las relaciones, donde todo depende causalmente de otra cosa; donde estas relaciones explican a las cosas. Más allá de las relaciones, de las explicaciones, de las causas. La religión que renuncia a este impulso se convierte en administración del dogma; la poesía que renuncia a este impulso deviene ejercicio estético inocuo.

Ese otro mundo ya está en Occidente, en la poesía y la mística. En Oriente, el centro de la experiencia budista es la *otra* sabiduría, “un mundo aparte” (Paz, 2013: 122) que *debe* alcanzarse: centro de la experiencia interior, irrenunciable de suyo. “*Maha* es grande, *Prajna*, sabiduría, *Paramita*, perfección.”(Paz, 2013: 123n) Como la poesía, la *Paramita* —la otra orilla— tiene por propósito transformarnos; opina Paz que es el mismo fondo del poema y el Sutra. La otra orilla es un afuera de este yo, pero es un interior más profundo: fuera del yo, hacia el yo de la *sabiduría perfecta*. Vaciamiento y plenitud, al mismo tiempo. La fuerza que impulsa al hombre hacia la experiencia del interior radical es *el soplo*: la fuerza ineluctable, que no depende de la propia voluntad, aun cuando el deseo del hombre sea la iluminación, aun cuando se resista a ella. Octavio Paz defiende que la experiencia poética no difiere de esta iluminación (*Vid.* 2013: 126).

Otra vez el instante y el giro de la conciencia. El otro mundo es este mismo, transfigurado, desatado de lo *relativo*, liberado del pensamiento adquirido por el hábito de las causas y sus relaciones. “La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció.”(Paz, 2013: 126) Nada deja de ser lo que es, pero todo es otro. Lo que se transforma, *por un instante*, es la conciencia.

*

A diferencia de las afirmaciones vertidas en *El arco y la lira*, pensamos que la conciencia religiosa disuelve en efecto los contrarios, reclusando en el misterio (en el silencio *disolvente*) la experiencia. La conciencia ensanchada en el lapso poético no disuelve el principio de contradicción; transforma la identidad en contrariedad, produce un efecto de coalescencia entre lo articulable y lo inarticulable, nos hace experimentar la contigüidad, no la disolución. Suspensión de la conciencia habitual, no disolución. *Lapso*, y no *paso*. Vamos a la otra orilla, pero siempre la corriente del logos nos retrae a esta. Entre la contra-dicción y su disolución, el espacio de la contrariedad. El *Pallaksch* pronunciado por Hölderlin es un sí y no a la vez, pero no la ausencia del sí y del no. No cesa el pensamiento, ni cesa el habla, sino que son llevados a su límite balbuceante, a su *ómphalos*. La luminosa y oscura irresolución que emerge en ese decir contrariado, pero no acallado, por el silencio; el decir contradicho, pero no disuelto, que hay en el poema.

11

La ocasión asimétrica

De inicio está el efecto que produce en nosotros el lenguaje al desencaminarse de lo habitual y del concepto. La articulación poética nace de esa experiencia por la que sentimos la impresión de que el discurso *no alcanza* y, al mismo tiempo, *alcanza* a señalarse en él, con precisión, lo que habría de decirse. Lapso de redención y aproximación entre lo silencioso y lo articulable. Lo que sucede en la oscuridad sensible alcanza entonces claridad en la forma.

Le *parece* al hablante que ha topado con una asimetría entre el mundo y el lenguaje. No es cosa privativa de poetas, tampoco de filósofos, sino de una experiencia común a todos los hablantes: *esto*

no lo puedo decir, esto no cabe en mis, en las palabras. O bien; esto lo puedo decir, pero no me lo puedo representar. En ambos casos aflora la asimetría entre el régimen sensible y el régimen del concepto. Situaciones cósmicas, no en la determinación etimológica —que nos hace pensar en el «orden» que rige a la totalidad de lo existente—, situaciones cósmicas en el sentido de que ahí experimentamos la inconmensurable insuficiencia del lenguaje. Situaciones cósmicas son unas cuantas, además de aquella del instante erótico, del nocturno, del onírico; en todas ellas sentimos un éxtasis lingüístico frente a las asimetrías absolutas.

El poema recoge y suscita —hemos dicho que *re-actualiza*— el pasaje de lo inaprensible para el concepto. De aquello que se incuba y sucede de soslayo para el lenguaje, que no alcanza a articularse sino mediante un *baluceo* a medio camino entre el logos y el *álogon*. Esta emergencia y retracción es el indicio de una asimetría entre lo que se *puede* decir y lo que se *quiere* y *puede* decir.

La ocasión era llamada por los griegos *kairós*, es decir esa *oportunidad* que se nos presenta como carencia o déficit, pero que puede arrojar aquello que se antojaba improbable o *imposible*. Para el poeta, lo improbable es la capa más bien superficial, pero necesaria, de lo imposible. La paciente o afiebrada búsqueda de la palabra adecuada, la composición del verso, la edificación del poema. Lo improbable es exotérico, un desajuste que debe ser salvado. Lo imposible, lo esotérico, es la articulación de aquello que no se está capacitado para decir, dada la naturaleza del lenguaje. Esa experiencia de lo imposible es relativa a la intención de nombrar y a la imposibilidad de realizar *dicho* deseo.

12

Repliegue de la conciencia

«La profunda soledad es sublime, aunque terrorífica» (Kant, 2004: 5). En las apariciones asimétricas, nos enfrentamos ante la imposibilidad de establecer la relación entre dos dimensiones en extremo opuestas; entre ellas asoma su cabeza lo enunciado pero *irrepresentable*; lo sublime kantiano que también implica un hiato, en este caso entre lo inconmensurable y su representación. En el poema, el *bello* desajuste entre *idea estética* y las palabras de las que se desprende. Lo que podría suscitar un vértigo, es transformado en delicia. La conciencia a la que se le desvela su aislamiento y su vacío, su caducidad y su evanescencia, y que así crece. En sus *Cuatro cuartetos* Eliot escribe: «Pero el hombre no puede soportar demasiada realidad» (1943: 4). Sucede que la realidad es demasiada; demasiada como para asimilarla, como para decirla, *como para concebirla*. La realidad desborda lo soportable, no sólo por la felicidad y el dolor y el tedio que llega a producir, también desborda lo soportable por el concepto. Lo que no podemos soportar es lo que tarde o temprano nos aplasta: el tiempo asimétrico, la eternidad; la luz, la oscuridad; el *eros*, la *eris*; la palabra, el silencio. Frente a esta imposibilidad de soportar la realidad, tenemos el resguardo de la conciencia; por eso a ella volvemos, luego de la ensanchada pausa del poema. De ese crecimiento que amplifica el ver, en ese instante.

Ante lo insoportable necesitamos alguna mediación, que nos permita seguir viviendo, para que no sea, para nosotros, *demasiada*. Hay distintos paliativos para la relación cósmica. El dogma religioso y la técnica; es decir, la teología y la tecnología, nos ayudan a disminuir o incluso obliterar, la asimetría. Dios y el motor, pero también la enciclopedia, la televisión, el internet, la semántica, la sintaxis, todo eso que encendemos cuando la noche viene, aquello que habíamos dejado encendido todo el día, *por si acaso*. La retracción de la conciencia ante la *totalidad inabarcable* del cosmos disipa la situación cósmica, y restituye (casi siempre) la conciencia vigilante; pero el poema la sabe rescatar y suscitar, aquella *situación*.

La experiencia como significado

En el poema puede *aparecer* lo más displacente bajo la forma de una satisfacción, a tal grado que nos sea dado afirmarlo y *cantarlo*. El poema en su principio es mélico, es decir, *nos indica qué tan cantable es una cosa* y, por sinécdoque, qué tan cantable es la existencia, ese sentirse en vida indicado por Kant al inicio de la *Crítica del juicio*. Para conectarse con esa percepción, el que lee un poema, el que lo escucha, el que lo escribe, suspende su escepticismo, es decir, su conciencia vigilante. Las palabras del poema nos hacen retornar a ese estado inaugural del sentido, propedéutico del significado; reactiva la facultad inicial, inocente, de significar. Por ello es que la poesía no es un misterio para ser resuelto, no contiene un significado que deba ser explicado, asediado por la interpretación. Le viene bien a la experiencia poética que el significado quede reservado, *entre paréntesis*. De hacer posible esta reserva depende su poder fecundador, el parto de la conciencia —*poiéo*—, que ha de producir.

Muchos son sus temas y formas, pero el significado del poema no es otro que la experiencia: aquella fecundación *hiatal*—en tanto suspensión y apertura— de la conciencia. ¿No consiste en ello remontarse a la otra (lejana y original) orilla del pensamiento? ¿No consiste en ello la instantánea pro-creación de una *metafísica concreta*?

Bibliografía

Antonio Rodríguez-Moñino (ed.) (1967), *Cancionero de Amberes* (1550). Madrid: Castalia.

Bachelard, Gaston (2002), *La intuición del instante*. México: Fce.

——— (2000), *La poética de la ensoñación*. México: Fce.

Dewey, John (2008), *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Gorostiza, José (1983), «Notas sobre poesía», en: *Muerte sin fin y otros poemas*. México: Fce/Sep.

Kant, Immanuel (2012), *Crítica del discernimiento*. Ed. de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid: Alianza.

——— (1922), *Kritik der Urteilskraft*. Leipzig: F. Meiner.

——— (2004), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad. de Dulce María Granja. México: FCE /UAM/ UNAM.

Maillard, Chantal (2015), *En un principio era el hambre*. Madrid: FCE.

——— (2014), *India*. Valencia: Pre-Textos.

Pabón, J. M. (1982), *Diccionario manual griego-español*. Barcelona: Vox.

Paz, Octavio (2013), *El arco y la lira*. México: Fce.

——— (2009), *Un sol más vivo*. Antonio del Toro, ed. México: Era.

Puelles, Luis (2002), *La estética de Gastón Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*. Madrid: Verbum.

Eliot, T.S. (1943), *Four Quartets*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.