

## *Tekhné*

*Silvio Mattoni*

En cuanto a Homero, ciertamente merece ser expulsado de los certámenes y azotado; lo mismo que Arquíloco.

Heráclito de Éfeso

Quizás en el lugar donde más crucial se torne el pensamiento del dominio, del control técnico sobre una materia cualquiera sea el ámbito del lenguaje. Si por un lado habría un cierto acuerdo en el siglo XX, que se origina en una disidencia interna del idealismo, sobre el reduccionismo de una concepción instrumental del lenguaje, donde éste sería un vehículo de transmisión de conceptos o de efectos, donde el uso tendería a la transparencia comunicativa de un medio puesto en boca de los hombres, no resulta menos compartida la incertidumbre sobre qué podría ser un modo no instrumental de la comunicación lingüística, que en ocasiones puede entenderse incluso como lo opuesto a toda comunicación, como una detención en la opacidad de las palabras, en su costado material o en su ambivalencia. Pero, ¿acaso lo poco claro es directamente equivalente a la liberación de un dominio instrumental sobre el lenguaje? Y si en varios momentos, en algunos autores que siguen dando alas a la reflexión del presente, se identificó esa aparición no técnica, no subordinada a otra cosa, de las palabras en acción con la poesía, con una entonación rítmica que se sobrepone al sentido, a lo dicho, ¿podría decirse que la poesía sería sin más un ámbito exterior a la noción de un control sobre su materia? Pero pensar la poesía como ajena a la técnica, aunque en cierto modo sea la apertura más allá del hombre que hace pensable su propio origen, o una lejanía de lo extremadamente próximo, ¿no la aleja por eso mismo del pensamiento? Puesto que la musa, es decir, lo involuntario, una cierta

soltura en el control sobre el lenguaje, no es ni el único ni tal vez el principal de los componentes de la poesía.

Por supuesto, al contrario que la retórica, cuyas figuras, cuyos géneros, cuya eficacia formaban parte de algo transmisible, eran una técnica estudiada, la poesía se enfrentó desde el origen, o sea desde el comienzo de la filosofía, con la cuestión de su intransmisibilidad. ¿Qué sabía un poeta, si nada de lo que le sale puede explicarse ni enseñarse, si no sabe muy bien de dónde lo aprendió? Antigua enemistad entre sabios e inspirados, que sin embargo, precisamente en el origen, compartieron por largo tiempo la misma técnica: contenido enigmático y ritmo memorable.

El problema de la técnica poética se vislumbra entonces como una cuestión demasiado perdurable, con momentos de profundización o celebración de su aspecto inspirado, que prefiero llamar involuntario, o tal vez simplemente corporal, y otros momentos de creencia en la transmisión de formas, metros, temas, cuando no de su posible eficacia: que la poesía cambie algo en las cosas o en los que la escuchen o la lean ya es una imposición técnica, que no podría resultar de la mera relajación o ausencia de todo control de una conciencia sobre lo dicho. Así, Heráclito podía desconfiar de Homero porque decía demasiado y enseñaba demasiado poco sobre el abismo de silencio que le dictaba su miríada de imágenes en verso, sin verlas. Pero para nosotros la tragedia de haber nacido sin habla y a la espera de la transformación aniquiladora casi no se diferencia, ya, de la monotonía de una medida que anula todo nombre y convierte lo más comunicable de una vida en puro mito. Abandonaré por lo tanto esa vieja enemistad del poeta inexistente y el sabio encendido, y voy a leer una pequeña conversación, el gran malentendido del pensamiento sobre la poesía, que es pensamiento sobre la técnica, en el famoso diálogo, conceptual y controlado, que a sus consecuencias prácticas le dedicara Platón.

Como se recordará, el *Ión* trata sobre la poesía, pero de un modo lateral. Sócrates no interroga directamente a un poeta, sino a un entusiasta de segundo orden, un rapsoda, alguien que interpreta las palabras ya transmitidas. Podría decirse que el rapsoda, que declama en público los poemas homéricos, en certámenes *ad hoc*, está más cerca de ser un ejecutante, o en última instancia el mejor lector de la poesía. ¿Qué hubiese podido

hacer Sócrates con un inspirado de tipo inmediato, con alguien que viera y hablase de manera divina? Tal vez no fuera posible reconocerlo siquiera. De todos modos, con Ión como intérprete y a veces como crítico, el diálogo procurará averiguar en qué consiste la poesía, de dónde vienen los poemas, y sobre todo si se trata de un arte, o sea una *tekhné*, algo enseñable, una especie de oficio, o si se trata más bien de una palabra no humana, no controlada por un plan ni un saber hacer.

El primer desvío de Platón con respecto a su tema, una verdad sobre la poesía, consiste pues en el encuentro con el rapsoda, que acaba de ganar un premio de interpretación en una típica competencia griega. El intérprete, le dice Sócrates, debe saber qué sentido tienen las palabras que está repitiendo. Por lo tanto, conoce algo, tiene un acceso al poema que de algún modo debe haber aprendido. El problema es que Ión sólo se especializa en un poeta, en el más grande de todos, Homero, y de alguna manera, por un extraño misterio que no puede explicarse a partir de lo que sabe o no sabe, se queda mudo, sin nada que decir, cuando se trata de otros poetas. Esta especificidad es un agujero que comienza a derrumbar los cimientos del saber de nuestro crítico (un nombre moderno del mejor lector antiguo), que por otro lado le opone poca resistencia a la crítica socrática de todo saber. Por supuesto, el astuto filósofo, que no es un sabio que hable mediante enigmas ni en forma rítmica, pone una tosca trampa que hará caer durante milenios a muchos escritores y lectores de versos: la poesía no se aprende porque viene directamente de los dioses. ¿Quién no quisiera, en lugar de un arte gratuito y un talento casual, tener relación con algo eterno? Pero si algo estaba empezando con Sócrates era el saber acerca de la inexistencia de los dioses.

Volviendo al rapsoda, Sócrates concluye que su actividad no depende de un saber, puesto que si así afuera podría explayarse sobre cualquier poeta, podría interpretar a todos, con sólo aprendérselos, ni una técnica, que mediante reglas claras daría acceso a todos los poemas. Ahora bien, si la poesía es una sola y su técnica, llamada poética, vale en todos los casos, ¿cómo es posible que haya tantas diferencias, que las lecturas difieran, que los poetas no se parezcan en nada y sólo valgan por su inexplicable diferenciación? No solamente Ión no puede hablar más que de un

poeta, también los inspirados divinos apenas encuentran su objeto en un género. Algo tan casual y aleatorio como las formas de un arte, tragedia, épica o ditirambo, encuentra su realización en la “eternidad”. Y la poesía no sería más que una técnica, sin certeza de eficacia, para obtener su perduración. Otra manía griega: la creencia fetichista en la memoria de los nombres propios. Ya el antilírico Aquiles prefirió morir a ser olvidado. Además, la poesía no viene de los dioses, sino al revés. Entonces su inadecuación técnica, el hecho de que nunca se enseñó, derivaría de ese aspecto originario, una suerte de animismo o mimetismo, por así decir, infantil. Sócrates atacará el prestigio, el valor de verdad de semejante simulacro envuelto en ritmos, puesto que aquel que pregunta, sin saberla, no sabe más que decir la verdad.

Hay otras artes que tienen asegurada su unidad, sobre las cuales se puede juzgar, siempre y cuando se sepa algo. Sócrates pone el ejemplo de la pintura: si alguien puede apreciar, distinguir lo bien o mal pintado en ciertas obras, sabrá hacerlo con respecto a todas. Pero, ¿a qué se parece el objeto de un poema? Si la perfección mimética, que llega hasta el primer *trompe l'oeil* con las famosas uvas de Zeuxis, que los pájaros acudían a picotear en la pintura, si una adecuación entre imagen pintada e imagen vista podía garantizar la unidad de ese arte, ¿qué íntima escisión en el objeto de los poetas hace que algunos entusiastas sean más capaces de juzgar, de leer sólo a determinados poetas y no a todos? La respuesta socrática es un largo parlamento, que expone una idea de la poesía alada y que flotó como un fantasma sobre el arte de hacer versos por lo menos hasta una fracción de los románticos. El talento crítico de Ión es justamente eso, un talento, un don. “No es en ti efecto del arte”, empieza Sócrates, “sino que es no sé qué virtud divina que te transporta”. Y la metáfora, haciendo honor a su nombre, transporta entonces al interrogador, que compara la fuerza que inspira a Ión con el magnetismo. Así como un imán atrae anillos de hierro, que pueden unirse entre sí hasta formar una larga cadena, “en igual forma la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo y se forma una cadena de inspirados”. Los buenos poemas provendrían directamente de esa fuerza, y no de un arte aprendido por los poetas. Luego el entusiasmo contenido en un ritmo y un sentido, como si

los versos fuesen un acumulador de energía, imanta a otros, que harán más poemas o simplemente los leerán y se sentirán transportados. No habría que descartar la importancia del elemento rítmico inspirado en el origen de la poesía, que emparenta a los poetas, sobre todo los líricos, con las bacantes, puesto que su propio ritmo, su tono los hace entrar en furor, ven o sienten leche y miel donde antes sólo había agua. El cuerpo del poeta es presa fácil de todo tipo de metamorfosis. Recuerda que en otros tiempos ha sido mujer, que fue hombre, acaso un pájaro, un arbusto o un pez silencioso en el fondo del mar. Más a menudo, algo muy liviano, algo que zumba o chirría, algo que repiquetea y vuela. Insectos: abejas, cigarras, grillos. La dulzura de las bacanales, que íntimamente celebró el poeta para hacer sus odas, le trae a Sócrates la memoria de bichos borrachos, con alas. “Nos dicen que, semejantes a las abejas, vuelan aquí y allá por los jardines y vergeles de las musas, y que recogen y extraen de las fuentes de miel los versos que nos cantan.”

Sin embargo, la repetición constante de una acción inventiva no sería del todo la figura de la poesía, ya que no siempre los poetas están haciéndola, ni les sale siempre tampoco. La extracción de la miel en verso más bien sería un rapto, una locura. A continuación, Sócrates extiende su metáfora alada con una comparación: la manía y la mántica. De modo que producir poemas no se diferenciaría demasiado de la proferición de oráculos. Los poetas obedecen pues a un dictado, no siguen una técnica. Esto explica también por qué sólo pueden producir un género determinado “y todos son mediocres fuera del género de su inspiración, porque es esta y no el arte la que preside su trabajo”. Un dios los priva del sentido, les arrebató el control de lo que hacen, para que transmitan las maravillosas noticias de lo divino. No deja de haber bastante ironía en semejante instrumentalización del poeta inspirado, puesto que no se entiende bien por qué el dios, tan provisto de oráculos, sueños y sustancias embriagadoras, tan cercano a las pasiones y al cuerpo sobre los que puede influir, necesitaría además poemas. O se diría que necesita poetas, ya que los poemas como resultado no le incumben. Y los poetas, ¿acaso estarían orgullosos de lo que hacen sólo por su carácter de vehículos de lo más alto? Pero si lo divino apenas es lo involuntario, ¿qué sentido tiene el estudio técnico de la

poesía, que a pesar de las evidencias, de que no se aprende a escribir poemas, se sigue realizando? Y por otra parte, ¿no sienten el mismo orgullo los poetas cómicos, los satíricos, los que rebajan toda cosa alada y ligera, toda idea, a las excresencias del cuerpo? ¿No está igual de contento con su risa excrementicia el que afirma, sin admitir otra inspiración que su desprecio por las metáforas, que los dioses no existen?

No obstante, Ión se entusiasma igualmente con la celebración socrática de una poesía instrumental para lo divino, sin prever que eso condena su propio arte, ya que no podrá transmitirlo y nunca llegará a saber siquiera de qué se trata. Que los poetas sean entonces –¿por qué no?, ¿qué podría ser mejor?– intérpretes de los dioses. Pero sólo y únicamente eso. Lástima que los dioses no duren para siempre, no son un pensamiento. Y cuando no haya dioses, en un mundo organizado en base a ideas, ¿en qué lugar se podrá poner a semejantes estimuladores del descontrol? La pregunta última, la que hoy quisiera hacerle a la extensa tradición que vio en la poesía un lenguaje desatado de la reflexión y atado a la sensación, es si no se trata en esa larga confrontación de un equívoco meramente lingüístico. El pensamiento usó las palabras como un medio técnico, que había que afinar y separar del lenguaje cotidiano, para comunicar ideas; de ello no debería desprenderse que la poesía vive en el lenguaje como en un hábitat originario y que no comunica otra cosa que su propia naturaleza, su vida en palabras. Lo musical como lo abiertamente irracional es una trampa que abre la razón para cercar sus propios límites. En la poesía se volvería entonces verdadero aquello que un uso racional del lenguaje deja afuera para poder imaginar su coherencia. Pero no existen los dioses, salvo en sueños quizás, en imágenes, y tampoco existe un lenguaje de ideas, ni racional ni instrumental. El cuerpo baila en ese borde del pensamiento donde las palabras le hicieron creer al ser hablante que podía saber lo que decía.

El rapsoda, con su poeta amado a cuestas, quiere que haya algo más, que la poesía no sea sólo ese soplado inhumano en cuerpos aflautados por un lenguaje desatado. Propone la verdad de la conmoción: el objeto de la mimesis poética sería esa eficacia, describe y escande una emoción que se comunica a otros. El que lee o pronuncia el poema (recordemos que la lec-

tura en voz baja es una invención tardía, que podríamos calificar de teológica) siente su efecto en el cuerpo. Sócrates no tarda en descartar esta cuestión: quien llora en medio de amigos y se aterroriza en la tranquilidad de su asiento, y también el que se ríe de la insignificancia de su propia existencia, están perdidos. Transmiten lo perdido al público, ya que no hay sujeto íntimo todavía, y se corre en busca de su futura constitución, cuando el soplo del alma se condense y se vuelva sustancia eterna, etc.; ¿qué transmiten? Nada más que su propia confusión.

En este punto, cabe sospechar que el problema de una poesía pura, de pura inspiración, sin ciencia ni arte, es que se le sustrae toda comunicación. ¿Y si la emoción o el desarreglo, si el ritmo o su destrucción gradual, fueran más bien indicios de una reflexión que no se entrega de una sola vez a su medio? ¿Cómo piensa la poesía, si no es técnicamente? ¿Por qué habla de lo más casual y contingente y lo que comunica pareciera, en ciertos casos, ser todo para todos? ¿Es una ilusión el valor, una impostura la jerarquía de los poetas? El crítico Ión sabe bastante sobre el valor de cada poeta, al menos vive en su cuerpo la verdad de su eficacia, se diría que vive de ella. Si él se ríe y hace llorar a otros podrá irse con la plata del público conmovido. Pero entonces no puede estar tan entregado al entusiasmo, de alguna manera debe percibirse en el acto de hacer el poema. Hasta el oráculo que transforma el azar de las palabras en necesidad divina tiene que contemplar por momentos, en cada verso, que se cumpla la forma del hexámetro. Por eso Ión objeta: “sería para mí una sorpresa si tus razones fuesen bastante poderosas para persuadirme de que estoy poseído y fuera de mí mismo”. ¿No es la apariencia de un saber, si se llega a un efecto determinado, lo mismo que se sabe? La *tekhné* del poeta tiene su objeto, las palabras, y sus reglas, al menos algunas para ciertas especies o tonos de poesía. Los vacíos que anulan su transmisibilidad, no obstante, están en que las palabras son exactamente las mismas que sirven para cualquier objeto y para todas las artes, y en que las reglas son tan flexibles que parecieran desvanecerse en el aire. Lo específico de cada poeta haría que creara sus propias formas, es decir, su verdad en forma de reglas autogeneradas. La técnica poética, si existe, no puede ser más que una —esto afirmó Sócrates. A lo que Ión hubiese debido contestar: aunque sea una para

cada cual, eso no implica que haya muchas para cada uno. Encontrar la propia técnica, el tono en que se logra algo en ese objeto común y sin fondo de las palabras, sería una tarea que no puede confiarse íntegramente al entusiasmo o al don. E incluso la imitación de otros poetas, o sea la lectura, aunque no se sepa bien cómo, podría ser una transmisión de técnicas. Así también el nadador, que alguna vez aprendió sus movimientos, surca más rápido el agua en la medida en que ha olvidado su propia técnica.

Sin embargo, dado que no puede decirle a Sócrates de dónde obtiene su arte, Ión debería admitir que es sólo inspiración, “por estar poseído y sin ninguna ciencia”, de otro modo se revelaría como un mentiroso, alguien injusto con respecto a sus propias afirmaciones. Ante la opción entre ser injusto o divino, el rapsoda acepta esta última posibilidad. La conclusión de Sócrates, que en pocas ocasiones se expone con tanta claridad y positividad, cosa rara en un diálogo de tema especialmente volátil, bastante abierto a las supersticiones y a las creencias no sabidas, entonces reza: “En este caso, Ión, te conferimos el precioso título de celebrar a Homero por inspiración divina y no en virtud del arte”.

Y si la repetición de la poesía no tiene técnica, menos descriptible habrá de ser el arte de hacerla. Desde el origen, “poesía” había remitido a un “hacer”, según su étimo, y siempre se la incluyó entre las “técnicas” o “artes”. Claro que estas dependían de unos misteriosos personajes, las musas, hijas de la memoria, pero no eran rigurosamente un producto exclusivo de ellas. Ni la memoria ni la musa hablaban por boca del poeta, sino que sus versos recibían algo así como una gracia: lo que se planeaba, lo que se comenzaba, al ponerse bajo la advocación de la musa, salía mejor de lo planeado, no era del todo explicable por el aprendizaje del arte, tenía cierta gracia. El diálogo platónico, al poner todo el peso de la causa de la poesía en el entusiasmo, en un estado fuera de sí, en algo ajeno a la voluntad, de inmediato separa su materia de cualquier saber. Tendremos entonces, de ahí en más, una palabra controlada, que acuña conceptos, que transmite saberes, en principio traducible, ya que se supone que surge de un pensamiento que luego utiliza el lenguaje para darse una forma, y frente a ella, la palabra musical, dictada, que atiende a las cantidades sonoras de la lengua, pero que no comunica otra cosa que su propio impulso de entu-

siasmo. Una poesía que siempre quiso saberse, y decir algo, que no quería resignarse al limbo de lo divino o lo inconsciente, debió pensar en una contrapartida del imperio musical, debió reflexionar y devolver el lenguaje a su propio carácter fundamental, origen y condición de todo pensamiento. Que el entusiasmo sea la verdad no quiere decir que la voluntad y el plan, la aspiración comunicativa y la tendencia constructiva, no sean igualmente necesarios para expresarla. La técnica es un requerimiento del entusiasmo, quizás como el entrenamiento precede a un raptó de velocidad. A la manía poética había que proporcionarle un contrapeso reflexivo. El poeta, si bien a veces duerme, se queda dormido sobre su caballo rítmico, no está completamente borracho, también cuenta, organiza, despliega y repliega momentos. A este modo de reflexión que debe graduar todo entusiasmo uno de los poetas, ya muy occidentales, que más se acercó al peligro del borde lingüístico –el que serpentea entre deseo e impulso, entre voluntad y manía, entre frase y ritmo– lo llamó “sobriedad”.

¿Acaso Hölderlin pensaba particularmente en una especie de “tekhné”, como forma que reflexiona cuando se expande y por ese pensamiento de sí misma puede entonces también limitarse? En todo caso, dice que puede haber grados dentro del entusiasmo, desde la simple alegría, el canto del deseo, del impulso de vida, hasta el discernimiento panorámico “del general en medio de la batalla”. Sería tarea del poeta subir y bajar por toda la escala de los entusiasmos. Y sobre todo, más allá del goce de su propio estado, el poeta debe tocar, casi presentir y finalmente pensar su límite. La medida del entusiasmo que se puede soportar está dada por la capacidad de conservar la reflexión en el grado necesario, en el nivel que permite seguir adelante, llevar a cabo algo, ponerle fin. Anota para sí Hölderlin: “Allí donde la sobriedad te abandona, allí está el límite de tu entusiasmo”. Pero también el límite de la sobriedad como posibilidad de organización poética, como visión constructiva, está dado por la extinción del entusiasmo. La pura técnica, bajo cualquier especie de saber o de invención que se considere, como procedimiento heredado o calculado, ¿puede simular el entusiasmo, tener efectos de entusiasmo? El poeta que se ríe interiormente mientras hace llorar a los otros, incluso emocionándose él mismo en su momento de espectador, ¿está dedicado sólo a su saber técnico, es

decir, está completamente sobrio? Hölderlin planteará una complicadísima dialéctica donde esta contraposición de sobriedad y entusiasmo se resuelve en una perspectiva superior, así como muchas contraposiciones que se le aparecen al “espíritu poético”, en cuyo ámbito incluso el “yo poético” es un elemento de diversas contraposiciones. De tal modo, lo técnico, el arte, no se identifica totalmente con la sobriedad, ya que hay grados entusiastas del saber. Tampoco lo genial, lo involuntario o espontáneo, habrá de coincidir con la inspiración y el olvido de la técnica. El espacio donde la emoción involuntaria, la inspiración, se encuentra con su límite y su contraparte de sobriedad, que incluye las exigencias técnicas del modo de exposición, se denomina “reflexión”. Cuando el sentimiento del poema se escapa de su propia forma y, en el caso extremo, que sin embargo puede ser muy frecuente, no puede escribirse, cuando el poema, por lo tanto, fracasa, sólo la reflexión puede rectificar ese estado y devolverle cierta consistencia. La reflexión sobria, aunque también embriagadora por momentos, se dedicará precisamente a soportar lo inconcluso, las partes del poema: “ha de acostumbrarse a no querer alcanzar”, escribe Hölderlin, “en los momentos singulares el todo que se propone, y a soportar lo momentáneamente incompleto”. El entusiasmo se limitará pues a la superación de un instante por otro “*en la medida y modo en que la cosa lo exige*, hasta que al final el tono principal de su todo se imponga”. La misma progresión del tono es una cuestión a la vez de impulso sentimental y de técnica o soportes técnicos. En términos post-idealistas, ¿debemos pensar que el poeta no usa el lenguaje sino que es hablado por él? Ninguna de las dos cosas. Aun cuando no se pueda usar como instrumento aquello que instaura al agente que podría dominarlo, tampoco el ámbito de tal instauración domina por completo al usuario del lenguaje. El dominio sobre lo dicho es y no es una facultad visible en el poema. Lo que empieza como dominio, es decir, el proyecto de escribir, incluso el arrebatado de escribir pero en el instante exacto de tomar con la mano el instrumento material de escribir, lo que comienza así con la mínima herramienta técnica de una lapicera o sus equivalentes, luego deja de ser dominación del material y control de la expresión, pero lo que justamente ya no es dominio, lo que no le pertenece a nadie, será el tono más propio, la ver-

dad que incluye su contradicción inicial. Dejarse llevar por las palabras es el momento donde el error de querer usarlas para decir algo se transforma en “la más verdadera verdad”. Poesía que aspira a la unidad, según Hölderlin, “en la que también lo no poético (...) se hace poético”.

Sería un error pensar que la técnica o la reflexión sobria sobre materia y forma del poema contribuyen como sostenes no poéticos para que se levante el impulso poético no dominado. En gran medida, la técnica, la obediencia a un ritmo, la complicación sintáctica, la mímesis del habla inclusive, son agentes de la sustracción del dominio sobre lo escrito y lo planeado. El verso tiene razones que el proyecto de poema desconoce. En la tradición provenzal y stilnovista, la “razón” de un poema no es más que su ocasión, el accidente sobre el cual la forma va a componer una suerte de suspensión o eterno retorno: Beatriz iba de rojo saliendo de una iglesia florentina, es la razón de la vida nueva. ¿Qué es entonces la reflexión que necesita Hölderlin para no caer en la mística del genio? Una mirada hacia atrás, un reflejo de la comprensión que se contempla en el producto mismo de cierta “habilidad”, cuya fuerza y cuyo sentido podrían aplicarse a otras cosas. La reflexión le encarga a la técnica un poema, cuya intensidad y eficacia necesitan del impulso entusiasta, pero éste requiere el límite del inicio y del final. ¿Qué límite? No sólo el del poema, sino sobre todo el del yo. La eficacia del poema reside en su posibilidad de salir afuera. “Estar fuera de sí”, entonces, no es una borrachera maniática, no es una locura platónica sin ideas, sino que significa ir hacia otros. Que los poetas, propone Hölderlin, “reconozcan nítidamente y sin pasión la distancia que hay entre ellos y los otros y a partir de este conocimiento obren y sufran. Si se aíslan demasiado, se ha perdido la eficacia y se hunden”. Olvídemos por un momento este trágico anticipo del naufragio, porque tampoco se puede asegurar que el control de Scardanelli sobre el “ser del espíritu” no sea también técnico y que su obra no sea una verdadera salida poética, tan eficaz como los grandes proyectos de Hölderlin firmados con su nombre. Los grados de la reflexión permiten unir lo que parecía contrapuesto, arte e inspiración, sobriedad y ritmo, e incluso, dentro de la misma poesía, cada género con los otros, lírica desarrollada en relato, drama que canta, épica del instante absoluto, etc.

Así, lo que en Platón sellaba la enajenación del poeta en la obra, puesto que sólo podía ser eficaz en un género y no en otros, y en ocasiones sólo podía serlo una vez, la vida entera reducida al momento inspirado de un poema único, en Hölderlin en cambio es la promesa de una suerte de unidad infinita, puesta siempre en el futuro. No importará el poema escrito, su celebración, su valoración, la cumbre o el abismo tocados, sino el que se habrá de escribir. La técnica perfecta del poema intenso, aparentemente lírico, roza la novela y contiene un drama. La técnica es al mismo tiempo la máxima atención a las partes, su conclusión y su despliegue, y la mirada reflexiva sobre un todo, lo que Hölderlin llama “igualdad de la forma espiritual (del ser-a-la-vez y ser-juntos)”. Las partes se conectan pero también se modifican, cambian ellas mismas y aquello que tocan, y sólo “la *forma del material* permanece idéntica en todas las partes”. La formación del material es la *tekhné* que hace el poema, aun cuando pueda no ser su íntimo impulso originario. Y de acuerdo al deseo de significación que voluntaria e involuntariamente anime su contenido, tendremos puntos épicos de sensación, donde “la presentación es figurativa y el tratamiento espiritual se muestra episódicamente”, o bien puntos dramáticos de intuición, con aspiraciones, sentimientos, pasiones, carencias, cuyo tratamiento “se muestra más en el estilo”, o bien puntos líricos, cuya “significación es un fin más propiamente tal”, donde “la expresión es sensible y el tratamiento libre es metafórico”.

En todo el fragmento que acabo de citar y de glosar, sin título, se hablaría, según los editores póstumos “sobre el modo de proceder del espíritu poético”. Pero debemos traducir ese “espíritu” para que no parezca un “daimon” o un zumbido divino. En cuanto poético, es un espíritu formativo, trabaja con ideas y materiales, busca la conciliación imposible entre el sentido más abarcativo y la sonoridad más específica. Los géneros, siempre móviles y sólo vivientes en cuanto orgánicamente tantean sus propios límites en progresión, son distintos modos de proponer soluciones a la contraposición entre contenido y material, pero también son nombres del impulso que inicia la tendencia de un poema. Los géneros son musas, porque están vivos. Pero no son sustancias, sino sensación, intuición, delirio (epos, drama o conflicto pasional, y la lira que

delira). La vida entra en la poesía no por un soplo que milagrosamente anima lo inanimado, dándole espíritu a las palabras, sino a través de su fundamento subjetivo más allá del pensamiento, antes y después del yo que escribe; los géneros, e incluso las diferencias singulares de cada poema particular que expresa algo deseado sin saberlo, serían pruebas de que hay “diversos modos de la fundamentación subjetiva”, en los términos de Hölderlin. Pero no se trata de un relativismo, ni mucho menos de cuestiones psíquicas, residuos de almas y espíritus inmateriales del pasado, sino de un fundamento cuya tendencia, al sostenerse como tal, se vuelve “universalizable” (el héroe épico como espejo), “cumplible” (ética del sujeto trágico) o “realizable” (la felicidad lírica, lágrimas de alegría por un instante de ruptura del velo). De modo que sólo se llega al fundamento subjetivo, originario, oculto en principio, a través de su formación objetiva, en el material y el significado.

Anota Hölderlin: “Y así la fundamentación subjetiva exige y determina una fundamentación objetiva y la prepara”. Sin embargo, “lo limitante y determinante”, la sobriedad, no debería ser una mera negación objetiva de lo subjetivo. Si en la técnica como instrumentación de la vida el dominio se ejerce opresivamente sobre el sujeto, determinado por las cosas y convertido en la cosa de sí mismo, en la *tekhné* poética la vida impulsa la forma, ni subjetiva ni objetiva, en el dictado musical de una cosa que está libre de toda instrumentación. El poema no sirve para nada, pero comunica la insubordinación, un impulso vital. Si en el fondo de la embriaguez se escondía la muerte, en la pérdida de sí y en la manía, en el zumbido del insecto condenado a su estación efímera, entonces el dominio técnico del material, que deje surgir el sonido y el sentido reanimados, no sujetos, prometerá cierta posibilidad de vida. Del otro lado del demonio del dominio, en contraposición al daimon que razona y conceptualiza, la musa es diosa de otra técnica, no una simple desarregladora del sentido. Musa es el nombre del hilo conductor en la tela ondulante del ritmo. Es lo limitante y determinante no negativo, que une y hace crecer la forma y multiplica los sentidos. Aunque también el dominio a secas, la sobriedad más allá de todo impulso inspirado, enseña el límite de la muerte, aprendizaje que implicaría no dejarse embaucar por la ilusión de

lo ilimitado, por el crecimiento libre y la superstición de creer que existe algo inmortal. Es la comunicación de un hilo dentro de los cambios armónicos y las reverberantes contraposiciones de forma y material, de sentidos y cesuras rítmicas. “Última tarea”, dice Hölderlin, del espíritu poético: “tener en el cambio armónico un hilo, una memoria, para que el espíritu, nunca en un momento singular y otro momento singular, sino continuamente en un momento como en otro, y en los diversos temperamentos, permanezca presente para sí tal como para sí es totalmente presente”. ¿Espejismo de una unidad tan absoluta que siga siendo una en su reflexión y multiplicación infinitas? En todo caso, armonía encontrada, por la suerte que inspira, pero también ligada, como cosa construida, “ni genio ni arte”, sino “identidad del entusiasmo y la actualización formal del infinito”. Y traducimos así lo único infinito que aparece ante el sentido, el infinito sensible, audible y dibujable: el lenguaje.

Por otro lado, la poesía es también un deseo, si es que no una promesa. Platón redujo el estado del poeta inspirado a un olvido de sí, por lo cual desearía perderse en otras materias, otros tiempos, zumbar o bailar. Pero entonces no se veía la potencia constructiva de lo limitante, la forma de poema. Y si el poeta desea una palabra perdida, las sensaciones que estuvieron o se imaginaron antes de las palabras, no deja de ser la unidad de aquella libertad mecánica o inconsciente con la falla o la necesidad de su conciencia de un presente, porque la sensación no es, según anota dialéctica y febrilmente Hölderlin, “ni mera conciencia, mera reflexión (subjetiva u objetiva), con pérdida de la armonía interior y exterior, ni mera armonía, como la intuición intelectual y su sujeto-objeto místico, figurativo, con pérdida de la conciencia y de la unidad, sino que es todo eso a la vez”. Observemos que, aun dentro de la intrincada gestualidad ternaria de Hölderlin, la unidad de la conciencia, el deseo inconsciente y la figuración o el pensamiento sería también la unidad de la literatura, cuyos tres géneros apuntan a esa totalidad que le da vida a cada poema representativo, reflexivo e involuntario al mismo tiempo. La unidad, esa libertad postulada e inexperimentable, se muestra de manera mecánica, no deliberada, como un simulacro de lo natural, en el niño, etapa mítica del aprendizaje, cuando la *tekhné* era previa al arte. Pero ese deseo entregado a la vida

objetiva no podía registrarse en una identidad reconocible, en su contrapuesto; faltaban el límite, la idea de la muerte y la sobriedad que pone fin a la obra. Hölderlin abandona rápidamente la figura del niño, imagen del poeta de la necesidad y no de la libertad, pero la dialéctica de la forma obtiene la experiencia de esa unidad en lo más profundo de lo olvidado.

¿Habrá de ser entonces la poesía un juego de niños, sin dioses ni naturaleza, sin ciencias ni técnicas? Sólo si se entiende al niño no como un inocente, sino como lo producido que se autoproduce, lo imposible de sujetar que no es un objeto, el deseo de seguir o de no seguir. Si invocásemos a Crátilo, podríamos plantear un falso parentesco entre la *tekhné*, el arte de hacer algo, y el *téknon*, el niño, el hijo, que también se hace, ya que *teknopoieo* significa “parir, hacer niños”. El olvido del niño que cada uno, según el lenguaje, ha sido alguna vez es el límite sobrio anterior a todo saber y a todo entusiasmo. Luego la sobriedad puede enseñar que lo olvidado no está muy lejos de lo inexperimentable, y que en el espejo del poema la infancia reflexiona sobre su imposible, la muerte. Y si la sensación que impulsa a hacer el poema no parte de algo sabido, no quiere decir por eso que no haya arte y también naturaleza, o sea reflexión y olvido del origen. Porque para el poeta, en su versión ideal, “la naturaleza y el arte, tal como los ha conocido y los ve, no *hablan* antes de que haya *para él* un lenguaje”. Vale decir: lo determinado, o el saber, empiezan a hablar cuando se abren en la incertidumbre para sí mismo de un ser que alguna vez no fue y que en el final del poema dejará de ser.

Pero la técnica, el así llamado mundo de la técnica, ¿no es un dispositivo mayor que convierte precisamente al yo en lo que es, un objeto sustituible? En ese caso, el instante sustraído del uso, la palabra desarmada de su concepto, el ritmo increado, captado al pasar, ¿no serían la auténtica sensación del mundo técnico? Como si la *tekhné* arbitraria y necesaria del poema, su hilo conductor y su extravío ocasional, fuesen la cura del control y del dominio, el pensamiento una solución para el pensamiento, las palabras una redención de su mero uso instrumental. ¿Y qué dice el poema del mundo variopinto de la técnica? Tal vez que todo resultado puede ser separado de su origen, que todo mecanismo puede encontrarse con el desuso, el deseo y el entusiasmo, y que un manejo sobrio de sus impulsos

originarios puede aspirar a ser, por momentos, todo de nuevo para todos.

La palabra “técnica”, en un sentido tal vez absolutamente desplazado de su acepción actual, me recordó un poema que habla de la poesía y su intransmisible “arte”, al mismo tiempo que describe una escena que sólo la tecnología y el gregarismo del presente hacen posible; donde sin embargo, en las palabras y en el baile, el antiguo entusiasmo y la entrega a la embriaguez siguen su marcha sin sentido, sin ningún tipo de divinidad a la vista. El poema es de Arturo Carrera y se titula “En una disco”; está incluido en el libro *La banda oscura de Alejandro* de 1994. Se trata de una conversación, entrecortada por el sonido fuerte y el movimiento, con una joven musa, quien dicta el poema pero también responde a ciertos interrogantes del poeta. Este la invoca así al comienzo: “Rosario, le dije,/ algún día voy a escribir un poema que se llame: ‘Rosario Bléfari’.” Luego sigue el baile y la charla fragmentada por el estrépito de la discoteca. Ella repite y acaso corrige entre sus gritos las definiciones de la poesía que, quizás platónicamente, en un paso de prosa el poeta ha dado en cierta conferencia previa al momento del poema: “‘Hoy en tu charla/ el momento fue cuando dijiste/ que la poesía es la salvación/ ...y hablaste de los libros como si hablaras/ de juguetes, te la pasaste hablando/ de juguetes...’ (Y giraba/ como un precioso trompo/ que volvía hacia mí)”. El acto de ver juguetes en la oscuridad, pero buscando la salvación, ¿no es acaso lo que se dice del misterio? ¿Es un misterio que las musas callen? Pero el secreto del poema es que su *tekhné* no domina, no controla, hace y deshace, como el *téknon* del tiempo que construye y destruye su montaña de arena jugando en una playa. Y sin embargo, entre una estrofa y otra, en las franjas blancas de la hoja que se deja sin escribir, se piensa y se explica, otra vez, la poesía.

La joven musa se ríe y agradece la explicación, aunque no tenga sentido, ni sea clara, juego de luces del momento tecnológico del entretenimiento, que sin saberlo debe ser salvado en un poema. Ella dice: “‘Sos poeta porque me di cuenta/ que podías explicarle a la gente hoy allá/ lo que era la poesía, aunque después escribieras/ no sé... el poema, la poesía era esa salvación: en un/ momento le explicabas amablemente a la gente/ que la poesía (aunque no fuera lo cierto)/ era lo que tenía explicación’.” A esa

explicación, a esa reflexión se debería en parte la posibilidad de salvación del poema, su promesa secreta; porque, como dice la musa, el poema sólo sería una cosa más, una repetición del mismo entusiasmo, un deseo que insiste, pero su explicación, lo que piensa al detenerse, lo que vio y ahora contempla a posteriori, aunque no sea cierto, tal vez lo salve de su tendencia ilimitada. Y el carácter narrativo del poema de Carrera, su limitación de las imágenes, la transcripción de un diálogo inconcluso, no deja de lado la inspiración, el hallazgo de más y más desplazamientos de la mirada y el lenguaje, pero a cada paso se detiene y trata de explicarse. Es como si el poeta, después de cada estrofa o bloque de versos, que son 37, procurase responder a la pregunta: “¿qué estoy haciendo?” Es decir: ¿es esta la *tekhné* que salva de la técnica? En un instante, le explica su lucidez a la musa, pero ella no lo escucha, absorta en el parpadeo multicolor del entorno: “Dije: ‘... se despierta de nada, nuestra libertad/ cuando tomamos el mundo como el durmiente a sus sentidos;/ así nuestros sueños tienen por fin un nombre...’.” Libertad que estaría en la involuntaria sobriedad, de pronto nombrada, porque en los sueños lo que no se sabe que se quiere finalmente encuentra salidas, como luces, y por último se nombra, se narra, se dicta. La chica que entendió de golpe todo lo que implica la antigua práctica de la poesía, aunque no lo pueda transmitir, aunque sólo comunicara su risa y sus palabras ya oídas, es la apariencia actualizada de la inspiración, que no puede salvarse si no se explica, si el poema no la piensa además de fascinarse con ella. Pero el problema de la inspiración, como en el antiguo entusiasmo, es que tiene un límite. Todo habrá de terminar. “Le invito un sorbo de mi bebida. Bebe apenas y/ se lamenta: ‘¿Qué haré cuando te haya dicho/ todo esto que quería decirte y lo haya dicho, sí,/ *completamente?*/ (...)/ ¿Qué voy a hacer cuando amanezca,/ cuando todos se vayan?’”. Al final de cualquier momento, que se sueña como privilegiado o que se imagina salvar, está precisamente su final.

El poeta, sobrio, recuerda y recupera, e incluso puede explicar cómo lo hace y qué está buscando, sin encontrarlo nunca. El verso técnicamente explica, o sea que explaya, despliega, cuenta algo, y salva, o sea que repliega, descuenta, mira hacia atrás, antes de que se desenrolle el hilo del sentido. Ese hilo de la sobriedad que se autodestinaba Hölderlin, en la

mayor cercanía de su pérdida, en el imperio absoluto del lenguaje, no era otra cosa que el fin buscado de la inspiración, cuando el entusiasmo puede transmitirse y algo se comunica. La joven musa le dicta al poeta su destino bajo la forma de la reflexión: “Se alejó y fue ametrallando: ‘... no hay inspiración/ hay destino; no hay destino, no hay realidad, hay/ deseo; no hay deseo ni pasiones, hay ¡secretos!/ Y nuestro secreto es encontrarle una explicación a la/ salvación’”. En su dominio del lenguaje, y en lo que involuntariamente pasa a formar parte del poema, el que escribe se cuenta un secreto que de inmediato olvida. Pero sabe que ahí estuvo y estará, aunque ahora la explicación deba soslayarse, deba ser motivo de risa. El poeta que se ríe se queda con la plata de los que lloran al oírlo, como decía Ión. Y cuando acepta ser “divino” porque no puede revelar su secreto, podemos imaginar que sonrío, imperceptiblemente. Así, el diálogo sobre la poesía, género tan antiguo como la memorización de versos que era ya su composición, termina también en la discoteca con un chiste: “Me encuentra Gaspar Noé y me dice/ en esa pequeña luz de la salida,/ también negra:// ‘parecés un *negrito*’.” Porque otra manera técnica de la sobriedad se llama precisamente “ironía”, reflexión donde no haya excepciones y donde la salvación del mundo deje ser individual.

### Libros citados

Platón, *Ión, o de la poesía*, en *Diálogos II*, Universidad Nacional de México, 1922.

Hölderlin, Friedrich, “Reflexión” y “Sobre el modo de proceder del espíritu poético”, en *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 1990.

Carrera, Arturo, *La banda oscura de Alejandro*, Bajo la luna nueva, Rosario, 1994.