

Selecciones

La «poíesis» y el tiempo de la angustia

por
Aldo Trione

1. El ángel de la historia, que —allí donde somos los demás testigos de una serie de acontecimientos— ve él una única catástrofe, que «amontona sin parar ruinas sobre ruinas», hubiera querido resucitar a los muertos y restaurar decadencias.

«Pero una tempestad, desencadenada en el paraíso, se ha enredado entre sus alas con tanta violencia que no puede ya plegarlas»¹.

En esta tempestad, que según Benjamin empuja al ángel de la historia «irresistiblemente hacia el futuro», pueden concretarse algunos aspectos que permiten, a su vez, adivinar la orientación de las formas artísticas de nuestro tiempo, en las que se encuentran unos enormes capitales debidos a la «sensibilidad creadora».

Dadas las extraordinarias modificaciones y transformaciones de la técnica, la multiplicación de los actuales medios de comunicación, los continuos inventos que han modificado la noción misma de arte, no son adecuadamente previsibles las direcciones de las formas estéticas de mañana. Pero sí es posible concretar el horizonte de ciertos acontecimientos artísticos de hoy, que han provocado una situación cultural radicalmente inédita y, hasta hace todavía muy pocos años, francamente imprevista.

La comprensión de tales aspectos, dentro de este horizonte, exige un «retorno» a la idea de *poíesis*, una mirada al arte «de carne y huesos», es decir, al arte tal y como ha sido pensado y plasmado por, con y para los hombres; y exige un liberarse de toda perspectiva dogmática y metafísica que confina la pluralidad de las formas poéticas dentro de «las fronteras de sus razones esenciales».

¹ BENJAMIN, W., *Angelus Novus*, Torino 1962, 77.

Por lo que es preciso situarse al margen de los dictámenes preconcebidos de las filosofías tradicionales, para sondear la viva experiencia del arte, que hoy, más que nunca, está mostrando una específica proliferación de problemas y tensiones².

El *retorno a la poesis* exige que las teorías se circunscriban nuevamente al contexto real en que *se plasma* el arte; dicho de otra forma, a aquella relación compleja y difícil que constituye el tejido de unas obras en su momento histórico. La investigación estética debe, pues, plantearse sobre todo como análisis de las *condiciones* de la obra y su realización, es decir, de las razones que van alumbrando el largo y paciente encuentro del artista con lo que él quiere expresar, con las convenciones, con las *regulae* del gusto, con el juego fantástico de la imaginación.

El retorno a la *poesis* se configura, entonces, como una toma de conciencia de la situación abierta, cambiante e imprevisible del arte contemporáneo, cuyos móviles no son ya los de un pasado, ya que los nuevos «portavoces de la esteticidad»³ han cuestionado definitivamente la idea de universalidad del saber y, consiguientemente, todo el sistema monoteístico de la *Belleza*.

El ángel de la historia, vuelto «irresistiblemente hacia el futuro», después de haber iniciado un itinerario no susceptible de idealización y después de desplazar a todo tipo mesiánico, nos ofrece la cifra del hoy de la *poesis*: su representación es la pérdida de unos valores absolutos que el arte ha cooperado a destruir por haberlos querido buscar en demasía.

Henos, pues, en la tierra desde el momento en que el cielo que habíamos soñado aparece como un engaño.

A partir de tales situaciones de desengaño, la *poesis* ha venido, dentro de nuestro siglo, recogiendo las rotas alas del ángel caído⁴; hasta ha buscado su *origen*, pero sin dejar, al mismo tiempo, de mirar hacia adelante.

En su penoso itinerario se ha impuesto cada vez más el sentido de la *de-cadencia*, en la que, tal vez, puede leerse la utopía de un quehacer poético que parece querer «impedir la catástrofe evocando y exorcizando sus imágenes»⁵.

Con su retorno a las cosas, el arte ha comenzado a precisar *ab imis* su propio *status*, al no saberse garantizado ya por unas leyes universales: ha puesto, por una parte, fuera de juego el mundo de sus antiguas manifestaciones, y ha tomado conciencia, por otra, del hecho de que para inventar lo

² Cf. ANCESCHI, L., *Ultima lezione*, Bologna 1981, 7.

³ Cf. FANIZZA, F., *Variazioni dell'estetico*, Napoli 1982.

⁴ Cf. JIMENEZ, J., *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona 1982. A través de una lectura metafórica y analógica, y concretando el sentido de la crisis que invade las fundamentales ideas estéticas de nuestro tiempo, analiza el autor algunos itinerarios más significativos del arte contemporáneo, desde Rimbaud hasta Kafka, desde Rilke hasta Apollinaire, desde Chagall hasta Max Ernst.

⁵ ADORNO, T. W., *Teoría estética*, cit., 48.

«nuevo» no bastan tampoco los «nuevos nombres y valoraciones o verosimilitudes»⁶.

Nuestro siglo, a punto ya de expirar, es —como se ha dicho— la época de las ilimitadas posibilidades. Son extraordinarias y abundantes las «construcciones» de la ciencia; las mismas fuerzas productoras humanas se van continuamente superando a sí mismas; las más avanzadas tecnologías han hecho desaparecer las distancias, hasta incluso modificar radicalmente la noción misma de tiempo: «la miseria de toda la tierra desfila hoy a la vista de los habitantes de las metrópolis»⁷, que ven superado su ayer por su hoy «en todos los aspectos».

Se revela, pues, hartamente insegura la suerte de las que se creen ideologías necesarias: los valores se nos revelan ídolos inconsistentes. El hecho, pues, que por todas partes nos está como acosando a la defensa de tales ídolos nos dice que ya ha comenzado el crepúsculo⁸.

Nos hemos adentrado en el horizonte de la posteridad, caracterizada por lo transitorio, lo fugaz y lo contingente, por una mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno, lo inmutable⁹.

Valéry ha afirmado no pocas veces la necesidad de poner entre paréntesis la idea del *beau travail*, la «definition du Beau» y todo tipo de teorización metafísica sobre el arte, que, para él, vendría a tener un valor meramente documental o «filosófico». La palabra *Bello*, aunque noble y sugestiva, para el autor de *Teste*, debería depositarse en los cofres de los numismáticos, al igual que otras monedas verbales ya en desuso¹⁰.

La imagen de los cofres de los numismáticos, sugerida por Valéry, muestra concretamente cómo están ya en decadencia ciertas categorías y valores propios de la «Tradición Artística»; tendrían una función de consolación; aparecen como sustitutos estéticos vacíos.

Adorno habla de «consolación prescrita destinada a dar seguridad a los hombres que se sienten incluso en el tiempo atomizados»¹¹, para subrayar cómo en la época actual algunos elementos genuinamente tradicionales y, por ello, también importantes obras maestras del pasado terminan decayendo «apenas se comienza a venerarlas como reliquias o a transformarlas en

⁶ Cf. NIETZSCHE, F., *La gaia scienza*, Milano 1971, 79.

⁷ HORKHEIMER, M., *Crepuscolo*, Torino 1977, 8.

⁸ *Ib.*, 5.

⁹ Lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, son, entre otras más, las categorías que definen, en Baudelaire, la idea de lo *moderno*. Pero tales categorías baudelaireanas tienen, al mismo tiempo, una significación, por así decir, estructural y metahistórica («Ha existido una modernidad para todo pintor antiguo»; «... para que adquiriera toda modernidad su derecho a convertirse en antigüedad, es menester echar fuera la misteriosa belleza que introduce, inconscientemente, la vida humana». Cf. BAUDELAIRE, Ch., *Scritti sull'arte*, Torino 1981, 287-290) que se utilizan para concretar la especificidad y radicalidad del arte en la época actual.

¹⁰ Cf. *Oeuvres*, Gallimard, París, 1957, vol. I, p. 1241.

¹¹ ADORNO, *Parva Aesthetica*, Milano 1979, 30.

material de una ideología que se nutre del pasado a fin de que siga todo incambiado en el presente o cambie solamente para intensificar su talante limitado y rígido»¹².

Se ha dicho, a este propósito, que si la tradición, desde un punto de vista subjetivo, se revela inutilizable, por no poseer ya ningún valor sustantivo, desde un punto de vista objetivo constituye siempre un espacio bajo no pocos aspectos vinculante y fundamental.

Basta pensar en el lenguaje escrito, que es algo más que un simple conjunto de signos. Efectivamente, en la escritura, «los valores de cada palabra y cada frase reciben objetivamente su expresión de su misma historia»¹³.

Cuando se persigue la búsqueda de lo «nuevo» como algo *absolutamente carente de tradición* y con aspiraciones a cancelar «todo signo de un pasado que pueda encontrarse en la relación con las cosas, so pretexto de una pura relación no obnubilada por el polvo de un derrumbamiento»¹⁴, se termina en una especie de *olvido inhumano* y que pretende desconocer la carga de sufrimiento acumulado en la historia de las cosas, de las palabras, de los colores y de los sonidos¹⁵.

Retornar a las cosas, en la estética contemporánea, no es, pues, solamente remodelar la relación del arte con la modernidad. Exige, igualmente, establecer una relación no conservadurista con las obras del pasado, que se liberan así, en virtud de su dinamismo, de los estratos que proyectan luz sobre el presente, con una *correspondance* que no remite a la empatía y a la afinidad inmediata sino que necesita la distancia.

Se podrá observar cómo no es en la *consistencia* de las obras donde radica el elemento vivo de la tradición, sino en lo que ha ido adquiriendo por el camino, en lo olvidado, lo derivado, lo superado, lo *envejecido*, es decir, en los estratos que «en anteriores etapas habían quedado escondidos y que sólo emergen cuando otros, atrofiados, van sucesivamente aflorando»¹⁶.

Lo *vivo* de una obra se encuentra, pues, en los movimientos que han evaluado su cifra y adquieren sentido propio en su abierta relación con la Tradición, la cual, si viene así protegida «contra las Erinneas del olvido», viene igualmente «liberada de su no menos mítica autoridad»¹⁷.

¹² *Ib.* En *Teoría estética*, cit., 60, escribe ADORNO: «No se niega en absoluto la tradición; se la critica sin ingenuidad con respecto a la situación actual: de este modo es el pasado constitutivo del presente. Nada se acepta a ojos ciegos sólo porque ahora sea y haya una vez valido algo; pero tampoco se rechaza nada sólo por haber sido pasado; el tiempo no es por sí solo ningún criterio».

¹³ *Ib.*, 32.

¹⁴ *Ib.*, 33.

¹⁵ Observa ADORNO cómo la tradición «se halla hoy frente a una contradicción insoluble: ninguna es actual ni resucitable. Pero, al agotarse una tradición, se inicia la marcha hacia la deshumanización» (*ib.*, 33).

¹⁶ *Ib.*, 35.

¹⁷ *Ib.*, 36.

A este respecto, ha observado Adorno que hoy «la conciencia estética más avanzada coincide con esa otra más ingenua cuya visión aconceptual no se arrogaba el derecho de poseer ningún significado y, hasta por eso, tal vez lo adquiriría. Pero tampoco se puede ya contar con esa esperanza. La poesía sólo salva de verdad su contenido allí donde, manteniendo un estrecho contacto con la tradición, la aleja al mismo tiempo de sí. Quien no quiera traicionar la felicidad que todavía promete la tradición en algunas de sus imágenes, ni la posibilidad sepultada y escondida bajo los escombros, debe volver la espalda a la tradición en la medida en que abusase de tal posibilidad y significación convirtiéndolas en una mentira. La tradición sólo puede surgir nuevamente en aquello que despiadadamente se le niega»¹⁸.

Dentro de la relación que hoy el arte sabe establecer con la tradición, es posible definir el espacio variable y móvil de lo *estético* en una época como la nuestra que aparece desconcertada por esa «métaphysique surprise» de que habla Valéry, al pretender fijar las directrices del saber moderno, tan bruscamente superado por las variaciones de la ciencia, superado en todo momento por la febril actividad de la física, perturbado y amenazado en sus más antiguos y consolidados criterios y posiciones. Frente a tantas «transformaciones» tal vez convenga interrogarnos una vez más con Valéry: ¿en qué se convierte el *yo pienso*? ¿En qué se convierte el *yo soy*? Y, finalmente, ¿en qué se convierte, o reconvierte, ese verbo sin valor y misterioso: el verbo *Ser*, que tan gran carrera ha realizado en el vacío?¹⁹.

Preguntas son éstas que ponen en cuestión varios puntos «institucionales» de la reflexión filosófica, los ídolos de lo absoluto, el antiguo monoteísmo del saber, entendido éste como un conjunto doctrinal único y normativo.

Retornar a la *poíesis* y, por tanto, a las cosas, significa reconocer, no ya una sola «norma», sino una pluralidad de normas, si bien —puede afirmarse con Nietzsche— un dios no es la negación o anatematización de otro dios. Por lo que, a diferencia del monoteísmo, que se legitima por la fe en un dios normativo y con relación al cual «no hay más que dioses falsos y falaces», la *modernidad*, marcada como está por un inagotable politeísmo de formas, modos y «valores», en su «reapropiarse» del mundo, se nos presenta como la época en que el hombre —sin horizontes ni perspectivas *eternas*— encuentra «la posibilidad o capacidad de crearse unos ojos nuevos y personales, cada vez más nuevos y más personales»²⁰.

2. «Así como un tiempo revelara en el objeto la estructura inmutable del mundo objetivo, así hoy el arte debe revelar en el proyecto la estructura

¹⁸ *Ib.*, 39.

¹⁹ Cf. O., I, 1255.

²⁰ NIETZSCHE, *ob. cit.*, 134.

móvil de la existencia»²¹. Así define Argan en *Progetto e destino* —trazando las líneas de una fenomenología de la supervivencia del arte en el mundo de mañana— un *proyecto* cuyo modelo metodológico el mismo arte debe facilitar.

En la proyectividad del arte hay un sentido, un interés, una pasión vital, que no es posible encontrar «en la por otra parte indiscutible lógica de la proyección tecnológica». En el *proyecto*, como lugar en el que se transforman rápidamente los procesos tradicionales del quehacer estético, es donde se realiza, según Argan, la radical eticidad del arte moderno, decidido a «corregir» en la sociedad el puro tecnologismo y, consiguientemente, a salvarla²² mediante nuevas e inéditas intenciones, distintas de las que han caracterizado otras épocas de la historia de la cultura, en las que el problema fundamental del arte había sido el de una concreta y operante presencia de las formas artísticas en la vida social.

Aun habiendo logrado identificar el espacio utópico y proyectivo de algunas experiencias artísticas de hoy, Argan no ha sabido comprender las razones fundamentales que animan el despliegue de las formas de nuestro tiempo, en las que el movimiento del arte, aunque próximo a los modelos de la sociedad tecnológica, vase configurando cada vez más como un quehacer autónomo, como una práctica sin finalidad extrínseca ninguna, pero que se define dentro de sus mismas estructuras y con la lógica de sus significativas peculiaridades.

Se trata, en síntesis, de una «región» ubicada en las fronteras mismas del lenguaje. No es sólo el lugar de una huida a paisajes oníricos o a paraísos artificiales, ni el lugar de protesta airada contra la realidad de las fábricas contaminantes o de las ciudades deshumanizadas, sino también la tierra deshabitada en la que se desemboca «mediante el abandono de lo habitual, de lo natural, de lo vivo»²³.

Mallarmé habla de «divina transposición» del hombre, que pasa del *hecho* al *ideal*. Pero no es el mallarmeano un pensar platónico: su «ideal» no tiene consistencia metafísica ninguna; es la *nada*, *le neant*, término que expresa *el ser del arte* alejado del espacio, del tiempo, de las cosas. Es un concepto ontológico de origen idealístico: lo que preocupa a Mallarmé es la insuficiencia de todo elemento real: «Sólo una concepción idealística es capaz de experimentar tal insuficiencia. Sin embargo, cuando lo idealmente suficiente, cuyo elemento se cree conmensurado, se ha transvasado tan a la altura que ninguna definición lo alcanza ya por haberse convertido en pura indeterminación, lo lógico es que entonces deba necesariamente identificarse con la Nada»²⁴.

²¹ ARGAN, G. C., *Progetto e destino*, Milano 1977, 70.

²² Cf. ARGAN, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1977; léase, concretamente, las págs. 11-71.

²³ FRIEDRICH, H., *La struttura della lirica moderna*, cit., 131.

²⁴ *Ib.*

En ese «ideal» se consume el destino de una modernidad desprovista de los antiguos valores, que no está ya garantizada por la tradición, sino por la voluntad de radicalizar la trascendencia en la Nada, y en la que es posible pensar lo absoluto como la esencia para el Ser, como neantización de lo real.

Dicho proceso de *desrealización* (Jean Paul Sartre en la Preparación a la estética hablaba de «espacio libre dentro de la Nada») no puede menos de provocar cambios radicales en la fenomenología del quehacer artístico.

En sus *Mémoires du poète*, observaba Valéry que sería interesante escribir *une fois* alguna obra que mostrase en cada uno de sus *noeuds* la diversidad con que puede tropezar el espíritu y dentro de la cual se escoge la única secuencia que se va a confiar al texto. Lo cual implicaría la sustitución de la ilusión de una determinación única e imitadora de lo real por «la de lo *possible-en-cada-instante*»²⁵.

La idea de lo *possible* define lo propio del arte como espacio de la Nada, que es una zona o frontera donde se realizan incesantes juegos de transformaciones y cambios.²⁶

La Nada no es el lugar de la pérdida de sentido; remite siempre a las cosas (que niega): su cifra ontológica es análoga a la que caracteriza la «Gran Abstracción» de que habla Kandinskij²⁷, que exige la renuncia a la representación de la realidad exterior, en un progresivo *alejamiento* de lo humano y de las cosas, pero que tampoco tiene «contacto» ninguno con la trascendencia, ya que más bien tiende a definirse por una total ausencia de contacto. Es una disonancia ontológica entre el *poème* y la trascendencia. La palabra indica la falta de contacto entre lo Absoluto y el hombre.

Se ha dicho que Mallarmé ha expresado un cierto reflejo de lo Absoluto, pero que no llegará jamás a convertirse en plena luz; queda «como perduración eterna mediante la palabra que ha experimentado lo imposible»²⁸. Es en la palabra donde, «dentro de su propio aislamiento, encuentra la Nada el domicilio en que poder guarecerse»²⁹.

La Nada expresa el recorrido de la *poésis* hacia la abstracción y la pureza. Se trata de una abstracción que *se representa*, en sus más elevados niveles, en esa «fenomenología de la danza» que constituye el momento tal vez más atrevido de la poética de Mallarmé y de Valéry.

Para el autor de *Herodias*, en la danza el pensamiento no percibe las for-

²⁵ O., I, 1467.

²⁶ Cf. GENETTE, para quien «ha llegado tal vez la hora de la exploración, augurada por Valéry, de todo ese campo de la sensibilidad regido por el lenguaje...» (Genette, G., *Figure*, I, cit., 242). Léase, además, el conjunto de observaciones dispersas de Valéry sobre la idea de *poética* en C., II, 985-1056.

²⁷ Cf. KANDINSKIJ, V., *Lo spirituale nell'arte*, Bari 1968.

²⁸ FRIEDRICH, *ob. cit.*, 139.

²⁹ *Ib.*

mas esenciales objetivas, sino su propia esencia original, en la que los fenómenos quedan reducidos a su fenomenalidad, al ordenamiento objetivo del espacio y del tiempo.

«La realidad se experimenta como insuficiencia; la trascendencia como Nada; la relación entre una y otra como una absoluta discordancia. ¿Qué resta, pues? Un lenguaje que en sí mismo contiene su evidencia»³⁰.

Para Valéry en la danza se realiza el acto puro de la metamorfosis, como tránsito continuo desde un estado pesado a otro estado «sutil», hasta lo inevitable: idea-límite, ésta, que define un lugar no expuesto ya a la intemperie del tiempo y libre de todo cuanto de efímero hay entre el hoy y el mañana.

Muere aquí la «temporalidad» de la obra, que se diseca, recibiendo una «silenciosa mirada en eternidad»³¹.

3. Las obras de arte —escribe Lukács en sus *Prolegómenos a una estética marxista*— «envejecen exactamente en la medida de la justa proporcionalidad con que se contempla la esencia histórico-social de la lucha entre lo viejo y lo nuevo»³². Y añade que «la razón decisiva por la que una obra conserva su permanente actualidad, mientras otra envejece, es que la una adopta las orientaciones y proporciones esenciales del desarrollo histórico, mientras que la otra las pasa por alto»³³.

Es evidente que, con la aplicación de la fenomenología de las artes al orden de la «historia», a la verdad «progresiva» del Hecho, Lukács no puede menos de concluir la *transitoriedad* del arte como relación inconsistente de la obra con la historia.

En la *duración*, por el contrario, el arte «reproduce» su propio pasado, situándose en el *continuum* de los acontecimientos. La universalidad artística consiste, por consiguiente, en la «generalización de la realidad» que puede revivirse por quien contempla la obra, la cual no viene a ser sino una forma de autoconciencia del desarrollo de la humanidad.

La problemática de la relación transitoriedad-duración o tiempo histórico-metahistoricidad, que en los años de Heidelberg fue centro de la reflexión lukacsiana y que entonces tan actuales e interesantes interrogantes y perspectivas sugirió, «se cierra», pues, en las obras posteriores del filósofo húngaro con un rígido esquematismo gnoseológico, que no permite captar las variantes ni el devenir de las formas artísticas, ni siquiera intuir el sentido de las cuestiones planteadas por las poéticas del decadentismo, por las estéticas fenomenológicas, por la reflexión de los Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Valéry, que crearon un horizonte cultural radicalmente nuevo, cuya com-

³⁰ *Ib.*

³¹ Cf. NIETZSCHE, *Aurora*, Milano 1971, 231.

³² LUCKAS, G., *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Roma 1957, 210.

³³ *Ib.*, 211.

preensión requiere análisis e instrumentos que no siempre las «filosofías de la historia» han sabido preparar o tener a punto.

Las «clausuras» de Lukács, frente a lo moderno, frente a las vanguardias y frente a la fenomenología de la decadencia, son las típicas de una cultura que, siguiendo, como sea, las huellas del idealismo, no ha sabido ubicarse fuera de una *Tradición* que, durante siglos, ha venido ejerciendo una poderosa influencia humanística y «literaria». El observatorio de esa cultura ha sido la historia.

Pero pensar en el arte, después de Nietzsche o de Husserl, exige ante todo que se nos sitúe frente a la *poíesis* en un observatorio distinto del de las filosofías historicistas y que se nos haga «retornar» a la obra, la cual no es una unidad inerte e inmóvil, sino un conjunto de movimientos de intimidad y de violencia que nunca se reconcilian ni se aplacan.

Blanchot habla de *unidad escindida*, de presencia de ser, de «acontecimiento».

«Tal acontecimiento no tiene lugar fuera del tiempo; ni la obra es solamente espiritual, ya que a través de ella nace un tiempo dentro de otro tiempo y ya que, en el mundo de lo existente y subsistente, tiene lugar y se hace presencia, no otro mundo, sino lo otro de cada mundo, lo siempre otro en el mundo»³⁴.

En la obra, comprensión y lenguaje o expresión se conjugan dentro de una realidad en la cual el *poíetes* consagra por entero su ser. En este sentido, el poeta no sobrevive a la creación de su obra: «vive muriendo en ella». La obra, por consiguiente, para la *lógica* que la fundamenta, se configura como una especie de *mónada*, con sus estructuras, su estatuto, su «legalidad» interna. Sustraída al «dominio» de su creador, queda expuesta al goce o disfrute de su posible admirador, quien, al contemplarla y examinarla, la expresa como *nueva*, no como reeditada, ya hablada o ya interpretada: autor y lector, están ambos frente a la obra y en ella; desde el momento en que el creador es alguien que se ha despedido, «se archiva su nombre y se apaga su memoria. Lo cual significa... que el creador no tiene ya poder sobre su obra, está desposeído de la misma, como está, dentro de ella, desposeído de sí propio; no retiene su sentido, el secreto privilegiado; no le corresponde a él ya el cuidado de "leerla", es decir, de reeditarla, de decirla cada vez como nueva»³⁵.

La obra no es más que un acontecimiento *planteándose* el problema del arte. Con otra palabras: para la obra el arte no está nunca dado de una vez para siempre, y la obra «puede encontrarlo tan sólo en la propia realización, en la radical incertidumbre de saber en su punto de partida si el arte es y qué es»³⁶.

³⁴ BLANCHOT, M., *Lo spazio letterario*, cit., 198.

³⁵ *Ib.*

³⁶ *Ib.*, 204.

Lo cual significa que la obra es tal a partir del arte: «dicta su comienzo cuando dicta su arte, que es su mismo origen y cuya esencia ha venido a ser su ejecución»³⁷. El suyo es un tiempo que aparece con anterioridad al mundo, *antes del comienzo*. Y por eso la obra nos proyecta «más allá» de nuestra capacidad de comenzar y terminar, tornándonos «hacia un afuera sin intimidad, sin lugar y sin descanso», en la «emigración ilimitada del error». El del arte es el tiempo de la no-historia; su región es un lugar sin dios.

Blanchot habla del *tiempo de la angustia*: imagen, ésta, que designa el tiempo que «emerge» en la obra cuando «comparecen menos los dioses» y zozobra el mundo de la verdad. Es el tiempo situado en el más aquí del tiempo: es el tiempo del poeta. Es, en una palabra, el tiempo vacío en el que el poeta está llamado a vivir «una doble infidelidad: la de los hombres y la de los dioses, que no son ya y que no son todavía. El espacio del poema está todo él representado por esta «y» o copulativa que señala o designa la doble ausencia o separación en su más trágico momento. ¿Es también «y» que une y relaciona, es decir, la pura copulativa en la que el vacío del pasado y el del futuro se convierten en verdadera presencia, en el «ahora» del día que despunta? Todo esto queda oculto en la obra: es lo que en ella se revela con el retorno a la disimulación o angustia del olvido. Y éste es el motivo por el que el poema es la pobreza de la soledad. Tal soledad es la inteligencia del futuro, pero inteligencia impotente: el aislamiento profético que, en el más aquí del tiempo, anuncia siempre un comienzo»³⁸.

La obra dicta el arte en ese más aquí del tiempo. Y dictar el arte significa dar lugar a acontecimientos enigmáticos, singulares; significa cantar y existir. Escribe Rilke: «*Gesang ist Dasein*». La obra afirma, mediante su perenne comienzo, la *existencia de cosas* que viven en el *tiempo vacío* de lo imaginario, que contiene grados de realidad distintos de los que «determinan» la fenomenología de lo concreto, inscrita en la estela de la historia y de la *plena temporalidad*.

4. Las instituciones del arte, en las que se conjugan múltiples motivaciones de intencionalidad *hacia* la poesía, se refieren fundamentalmente al hacer o acción creadora.

Radicadas en la reflexión de los artistas, presentan ideales, principios, conceptos operativos y adquieren su significación «en el hecho de que tales instituciones, generalmente, y sea cual fuere su manera de orientarse, tienden a servirse de todos los aspectos de la realidad que sean utilizables para el fin al que se ordenan: tornar al arte cada vez más consciente de sí mismo, de su quehacer, así como de los principios de tal quehacer en la situación con

³⁷ *Ib.*, 213.

³⁸ *Ib.*, Léase, a este propósito, lo que escribe Vitiello sobre el concepto de *palabra singular* en su *L'utopia del nihilismo*, Napoli 1983, 160.

que, a cada paso, se encuentra de tener que decidir sobre sí propio o de establecer sus opciones constitutivas»³⁹.

Si las instituciones están, pues, por un lado, enmarcadas en un *tiempo endeble*, asociado a la idea de espacio (tal es el tiempo en el que situamos nuestras acciones, satisfacemos unas necesidades concretas y consolidamos nuestros hábitos), por otro lado, se preparan para una *pura duración*, que aparece libre de «tout mélange».

El *tiempo endeble* es algo inherente a las estructuras técnicas y materiales del *potein*, a sus características estructurales; en la *pura duración*, por el contrario, se representan y *se significan* las modalidades de la *pofesis*, que utiliza y domina su propia «materia», transformándola en acontecimientos, que revelan, por su parte, todas las múltiples virtualidades del *bacer*.

Sucedándose según los ritmos —lentos o rápidos— de la historia, las instituciones del arte tienden de alguna manera a inmovilizarse en una duración sin tiempo, que se presta a los más variados análisis y hace, a la vez, posible una extraordinaria gama de instrumentos hermenéuticos. El *potein*, sin embargo, aunque «estructurado» en la extensión, en la sucesión y en las *cosas*, y aun siendo fundamentalmente una «cualidad» que penetra la experiencia humana (es también una crónica y una celebración de la vida de una civilización), adquiere un *sentido* que trasciende los dominios de la temporalidad, dentro de ese más aquí que define la región de que hablaba Shelley, en la que es posible identificar la subjetividad con lo absoluto y que existe sólo en un pensamiento, en una acción, o en una persona que no es la *nuestra*.

Se sigue de todo ello que las poéticas, aun constituyendo sistemas «en función de los fines del arte», en cuanto seleccionan entre las posibilidades reales las más oportunas «para que se realice el arte en correlación con la compleja situación en la que está viviendo», y aun explicando constantemente las propias intenciones y la violencia de las tensiones que las informan, añaden siempre algo al mundo del que son participación, ayudándonos a entrar «en ese corredor laberíntico prohibido y oscuro en el que se fecunda y nace el arte». Es en dicho corredor donde se establece un conjunto de tácitas relaciones, que no admite respuestas unívocas o en una única dirección y que, más bien, coopera a una interpretación de la vida del arte desde la totalidad de sus significaciones y desde todas las implicaciones con los demás aspectos de la experiencia, en orden a una también total comprensión»⁴⁰.

Tal conjunto de relaciones viene a situarse en un espacio libre para toda manipulación de la fantasía, donde las *Gestaltungen*, las articulaciones artificiales introducidas por el hombre y por la «historia», vienen a disolverse, por utilizar una imagen rilkiana, en la infinitud de lo abierto, que es un movimiento rico en esperanza, que sugiere continuamente ambiguos mensajes,

³⁹ ANCESCHI, *Le istituzioni della poesia*, Milano 1968, 21.

⁴⁰ *Ib.*

improbables y múltiples significaciones y tensiones hacia la universalidad.

En el *Discurso sobre lírica y sociedad*, concretando el «núcleo» que define la creación lírica moderna (y aunque tal análisis puede proyectarse sobre toda la fenomenología de la *poiesis*), advierte Adorno que el contenido de una poesía no es simplemente la expresión de impulsos o de experiencias individuales.

Las experiencias individuales sólo se convierten en *artísticas* cuando participan de la *universalidad*, que no es la universalidad de la simple comunicación de lo que «no son capaces de comunicar» los demás; ni ha de entenderse tampoco como una genérica *volonté de tous*. El *dejarse caer en lo concreto* eleva la poesía lírica «hasta lo universal por el hecho de manifestar lo que no está deformado, lo no captado, lo todavía no susurrado, anticipando así espiritualmente algo propio de una condición en la que ningún perverso universal —es decir, profundamente particular— encadene ya al otro universal: el humano. La creación lírica espera conseguir lo universal a través de una individuación sin reservas...»⁴¹.

Adorno nos da, pues, la clave para comprender la «particular universalidad» de las poéticas, que no nacen por sí solas ni se estatuyen dentro de una abstracta operación lógica, sino que se forman, paulatinamente, dentro de sus movimientos, los cuales no sólo revelan y *significan*, mediante leyes, normas y observaciones, las razones de la renovación artística de las diversas épocas, sino que se presentan constantemente como desafío, búsqueda, *invención*, incluso como riesgo radical.

Las poéticas tienden, pues, a ajustarse a una *objetividad no presente* o que no tiene ya sólida morada por el hecho de encontrarse situada en el límite de la historia.

Introduciendo lo concreto de *poésie générale de l'action des êtres vivants*⁴², Valéry descubre en la danza el lugar de la *idea de límite*.

La danza aísla y desarrolla las características esenciales de la acción del cuerpo humano, en cuyas flexiones e infinitas posibilidades de movimiento están como clasificadas las *puissances instantannées de l'être*.

Es en la danza donde se encuentra, en sus cotas más elevadas, el *destino* mismo del arte: la labor y las metamorfosis que el poeta realiza, así como su alejamiento de la tierra, de los *moyens* y de la lógica del sentido común.

Las instituciones de la poesía, la técnica, el lenguaje, la «historia», aun como «condiciones» que posibilitan el *ars*, constituyen las razones que llevan a la *poiesis* fuera del «mundo práctico» hacia el «privilegiado lugar de la danza espiritual».

En virtud de su necesaria presencia, finalmente, manifestando una ilimitada expansión de la conciencia artística, las instituciones nos descubren incontables universos que, lejos de perderse en el caos o en la insignificación,

⁴¹ ADORNO, *Note per la letteratura*, vol. I, Torino 1979, 47.

⁴² Cf. O., I, 1391-1403.

aparecen «orientados» según las direcciones del coherente organismo del hacer.

El *hacer* nos lleva a las cosas; nos hace tomar conciencia, a través de las cosas, de ciertas «gracias» que no han hecho todavía su entrada en el mundo.

5. En *Lettre du voyant*, a propósito del dualismo —sin resolver dentro del romanticismo— entre «pensamiento cantado» y «pensamiento comprendido» por el cantor⁴³ escribe Rimbaud: «Je est un autre» para quien si el metal se despierta trompeta *il n'y a rien de sa faute...*

«Estoy asistiendo al enfloracer de mi pensamiento —añade Rimbaud—, lo contemplo, lo escucho: un golpe de arco, y la sinfonía se agita en la interioridad más profunda, salta, incluso, rebotando en la escena».

Un otro, sin embargo, que, precedente del yo, rompe su unidad en una pluralidad de eventos mediante cuyos cambios se liberan las cosas del «yugo del hábito y de la razón». Pero, si *yo es otro* —ha observado Richard—, «es, no obstante, siempre yo que ha engendrado a ese otro; mejor, *no* ha podido engendrarlo ya que ese otro es precisamente *otro*, un ser radicalmente nuevo, incomprensiblemente extraño; tal pensamiento es todavía y más que nunca mío»⁴⁴.

Nos hallamos ante la paradoja de un nuevo *cogito*, que nos da la llave de entrada en la aventura rimbaudiana. El misterio que esta poesía presenta es, cabalmente, el paso de lo *mismo* a lo *otro*, en virtud del cual «también la noche procede del día; el pasado, del futuro; la nada, del ser. Es el misterio de la creación»⁴⁵.

Con la paradoja de este «nuevo *cogito*» se pone en cuestión el ser mismo del pensamiento: es falso decir: yo pienso. Debiórase decir: se me piensa. El verdadero sujeto no es, pues, el yo empírico, ya que se han filtrado otros poderes de carácter pre-personal que ocuparon su puesto, apareciendo como resortes de comprensión de lo *Ignoto*. Revélase así la profundización «del yo en la obra del poeta, quien colabora de esta suerte a la explosión del mundo mediante una arrebatada fantasía».

Rimbaud nos lleva, a través de sus interrogantes, hasta las fronteras de la poesía moderna, en la que desde el caos del inconsciente «afloran nuevas expresiones que la extinta materia del mundo no suministra ya»⁴⁶: más allá de tales fronteras nos encontramos con el inefable silencio de la Ausencia; es la totalidad cósmica.

⁴³ Léanse las observaciones de Margoni a la *Lettre du voyant*; en especial, véase la nota 6, p. 403 en RIMBAUD, A., *Opere*, Milano 1980.

⁴⁴ RICHARD, J. P., *La creazione della forma*, bajo el cuidado de C. Bo. El lugar citado se refiere al ensayo *Rimbaud o la poesia del divenire*, extraído del vol. *Poesie et profondeur*, París 1955.

⁴⁵ *Ib.* 347.

⁴⁶ FRIEDRICH, *ob. cit.*, 64.

Rimbaud rechaza la tentación de la totalidad, para encontrarse de nuevo con su propia identidad «en *un* alma y *un* cuerpo».

En su «retorno a las cosas» ratificará la solidez de esas potencias mediadoras como la *fuertza* y la *belleza*, que reencuentra en el *tiempo endeble* de la historia. El *je* retorna a sí mismo con la conciencia de que el *autre* no puede nunca fusionarse con él. El sujeto, finalmente, «se reconstruye» a sí mismo.

¿Pero es posible llegar hasta lo absoluto?

Mallarmé había escrito: «La destruction fut ma Béatrice». La destrucción, pues, del sujeto. Y habla el mismo Mallarmé de una «longue agonie», en el transcurso de la cual trata el yo individual de situarse fuera de la temporalidad, para llegar a la «región del Espíritu» y conquistar la propia identidad como centro de reflexión universal. El pensamiento, pensándose, llega a una concepción pura, que no «adviene» por las vías de un abstracto análisis especulativo, ya que implica igualmente todo el universo de la sensibilidad: la *Destruction* del yo está inscrita, pues, en una *dialéctica fantástica*, en virtud de la cual el yo se identifica con el pensamiento absoluto, eliminando sus más individuales determinaciones.

Tal dialéctica, al articularse a través de una «voie pécheresse et hâtive, satanique et *facile*», no puede menos de terminar en el *oubli* del yo mediante un movimiento de cancelación y un despertar, o mejor, mediante un «eveil par l'effacement»⁴⁷.

Se trata de ese «despertar» que nos ha sorprendido descubriendo que estábamos para salir de nuestro «viejo mundo».

Pero —se nos preguntará— ¿qué será el *mundo* cuando hayamos salido definitivamente de él?

Podemos responder con Rimbaud: «En tout cas, rien des apparences actuelles».

Título original: *La poiesis e il tempo dell'angoscia*.

Tomado de la obra: *L'estetica della mente*. Carrelli. Bolonia, 1987, pp. 95-114.

Tradujo: M. DIEZ PRESA.

⁴⁷ DRAGONETTI, R., *Aux frontières du langage poétique*, en *Romanica Gandiensia*, IX, 123, Gand 1961.