

# Hay que ser Absolutamente Moderno

TIPO DE REFERENCIA: Capítulo de Libro  
TÍTULO DEL LIBRO: 4 Talleres de América  
TÍTULO: Hay que ser Absolutamente Moderno  
AUTOR: Godofredo Iommi M.  
EDICIÓN: Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura, UCV.  
PÁGINAS: 69 a 85  
CIUDAD: Valparaíso  
AÑO: 1982  
CÓDIGO DE PEDIDO: 724.6 CRU  
COLECCIÓN: Poesía  
NOTA DE LA EDICIÓN: Clases dictadas en la Escuela de Arquitectura de la UCV, Chile, durante el año académico 1979.  
NOTA CONSTEL: Aparecen en la edición 14 fragmentos de dibujos de *El Día y la Noche: Cuadernos 1917-1952, de George Braque*.

Biblioteca Constel  
Colección Poética

[ + ]]  
ARCHIVO HISTÓRICO JOSÉ VIAL  
© Marzo 2011

e[ad]  
ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO



«Tenir le pas gagné; Il faut être absolument moderne».

«Mantener el paso ganado. Hay que ser absolutamente moderno». Así dice Rimbaud a los finales de la *Temporada en el Infierno*.

¿Qué quiere decir moderno?

¿Qué quiere decir absolutamente?

Decir «moderno» implica algo que no lo es y algo que lo inaugura. Vamos a tratar de indicarlo anotando la vuelta de llave que al mismo tiempo cierra y abre un campo. Un campo distinto al que estaba vigente. Distinto no supone necesariamente contradictorio. Pero se trata de un campo tal que concierne a la actividad humana. Por diversas vías podría llegarse a mostrar el giro que abre la modernidad. Escogemos uno, el que nos es más familiar -el camino de la palabra poética- y en él va implícita la noción de «*poiesis-techne*» en su acepción mayor: la de todo trabajo «creativo».



Trataremos de mostrar el paso de la armonía como objetivo a lo desconocido como horizonte.



Conviene acercarnos a lo que se entiende por palabra y más específicamente por palabra poética. En vez de preguntarnos por el ser de la palabra con la esperanza siempre fallida de encontrar una definición vamos a preguntarnos de suerte que la función de la palabra se haga presente. Digamos: ¿para qué existe la palabra? Se suele responder que para comunicar algo. Comunicar supone un emisor y un receptor de quien se presume que entiende el mensaje transmitido. La palabra como comunicación es el postulado de toda lingüística.

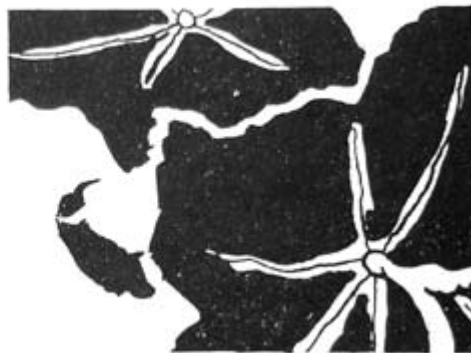
Se puede comunicar algo que el emisor y el receptor conocen por anticipado. Se puede comunicar algo que el receptor no conoce por anticipado, pero que a partir de algo conocido y por vía deductiva, también conocida, alcanza a comprender. Es decir, se puede hablar de o acerca de algo. ¿Pero agotan tales dichos la noción de palabra? No, nos parece que no. De hecho, la palabra puede referirse a sí misma instituyendo un meta-lenguaje. Pero la palabra poética no es un metalenguaje. Es el decir que se maravilla de su decir. Es decir, es la palabra por la palabra misma.

La posibilidad de decir extendida en un dicho y manifestándose como tal es la palabra poética.

Por cierto que toda palabra sin excepción trae consigo un orden, una emisión o escritura, y una significación. Pero la palabra poética es la que con todo ello y más nos revela la posibilidad misma de decir. En este sentido la palabra poética se las ha de haber con el ser propio del lenguaje.



Vamos a señalar dos momentos de esta palabra: el de armonía y el momento de lo desconocido.



¿Cuál es la relación de palabra y armonía? Para discernirla es necesario recapitular la función de la palabra en el mundo griego que origina poéticamente nuestro lenguaje. Walter Otto recoge el siguiente relato acerca del origen de la palabra en su función primordial: «Zeus termina la construcción de un mundo. Todos los dioses están presentes. Sobreviene un admirable silencio, estupor ante la belleza de lo construido. Entonces Zeus pregunta a los dioses si falta algo para que la construcción sea perfecta. Los dioses convienen que algo falta. ¿Qué? Falta la palabra, pues sólo la palabra elogia. Y entonces Zeus crea las Musas».

En el relato la palabra es originaria de las Musas –se trata pues de todas las artes. En seguida su función primordial es el elogio. El elogio es de suyo el reconocimiento. En el fondo la vía o método del conocimiento es el elogio que nace de la admiración. Esta es una con-sonancia, del mundo que se abre

en palabra. La consonancia manifiesta consigo la armonía mundana. De hecho, la palabra consonante al consonar desvela la armonía, la elogia, la reconoce y al mismo tiempo se indica a sí misma como función desvelante. Así, la palabra poética es la consonancia de la armonía esencial.

Los griegos supieron y construyeron esta palabra. Ellos la distinguieron de la palabra propia del juicio como anterior a él. En la *Teogonía* de Hesíodo se expone este origen de la palabra poética: «...éstas pues a mí primerísimamente las diosas, palabras dijeron, Musas Olímpicas, hijas de Zeus egídeo: —Pastores agrestes, descarados, semejantes a vientres sabemos falsías muchas decir a verdades semejantes; mas sabemos cuándo queremos verdades proclamar».

Las Musas dan la palabra a Hesíodo a fin de que los hombres sin cara, informes aún, se eleven hasta sus propios rostros. Para ello ¿qué palabra le dan? La palabra poética, la palabra que elogia, la de himno, la que canta. Es una tal que puede decir verdad o falsedad. Es decir, anterior a ambas, anterior al juicio, aún no verdad ni falsía. Antes que nada es una palabra tal que revela, consigo, su propia posibilidad de ser palabra. A ésta los griegos la llamaron «mito». Boissacq señala que «mito» viene de la raíz «*miein*» que implica «*misterión*» - «*mistikos*», del verbo «*miein*» que quiere decir: abrir y cerrar los ojos –ver parpadeando en un ritmo recurrente. La palabra que ve parpadeando es «mito». Conviene subrayar que la palabra o «mito» no lo es porque narra, porque significa sino porque primariamente dice esa mirada parpadeante o ritmo, Hjalmar Frisk en su diccionario etimológico de 1960 concuerda con Boissacq.

Gaeger en su *Aristóteles* (México 1946, p. 368) a propósito del fragmento 668 que dice: «cuanto más solitario y aislado estoy, tanto más he llegado a amar los mitos», escribe, «una cosa es ver elementos filosóficos en el amor al mito y otra que el filósofo se re-crea como hace Aristóteles en este fragmento, en volver después de sus largas luces con los problemas al lenguaje semioculto, ilógico, oscuro, pero sugestivo del mito». Gaeger subraya: lenguaje ilógico, oscuro, sugestivo –palabra anterior al juicio, según los griegos.

La poesía occidental se atiene a esa palabra que llamamos poética.



¿Qué indica primordialmente el mito? El cántico de las Musas. ¿Y éste? El «*Kallos*» que se puede traducir por belleza. ¿Y la belleza? Esta se funda en la armonía, es su resplandor. Este modo de la «*poiesis*» atraviesa los siglos manifestándose en múltiples facetas. Para comprender qué significa «armonía» y constatar la persistencia de la noción leeremos a un gran arquitecto del renacimiento italiano: Leon Battista Alberti. Dice Alberti en *De re Aedificatoria*: «Definiremos la belleza como armonía, la armonía de todas las partes entre sí... de tal modo que no se pueda aumentar, disminuir o cambiar sino para peor... Es el resultado de este gran valor y casi divino para obtener el cual, es necesario empeñar todo el ingenio y toda la habilidad técnica de la que uno está provisto».

¿Pero, qué quiere decir «armonía de las partes entre sí»?

Alberti aclara: «Es una cualidad resultante de la conexión y unión de los elementos y en ella resplandece toda la forma de la belleza y que nosotros llamamos *conccinnitas*» –agrega– «Es deber y tarea de la «*conccinnitas*» ordenar según leyes precisas las partes que por su propia naturaleza serían distintas entre sí, de modo que su aspecto presente una recíproca concordancia». Dice Alberti que la «*conccinnitas*» se nutre de la gracia y decoro –decoro en latín quiere decir esplendor.

Pero ¿por qué es posible la «*conccinnitas*»? ¿De dónde procede? Alberti anota «en cualquier cosa que percibamos por vía auditiva, visual o de otro género enseguida advertimos lo que corresponde a la «*conccinnitas*». Por instinto natural aspiramos a lo mejor, a lo óptimo y con voluptuosidad adherimos. La «*conccinnitas*» se manifiesta en el organismo entero... Abraza la vida entera del hombre y sus leyes, preside toda la naturaleza» –Alberti tomó el término de Cicerón que lo aplicaba al discurso. Pero su trasfondo es la palabra griega «*kalokagadzia*».

Cristos Clairis, el lingüista griego, se opone a toda traducción del término. Tiene razón. En nuestras lenguas no existe un vocablo que reúna y funde la noción de belleza y bondad. Cualquier traducción la equivoca gravemente. Tal vez podamos vislumbrar algo de lo que indica esa armonía griega a través de un concepto de simetría compleja. Esa armonía sube de los pitagóricos a Platón. Una concordancia o trama de cosmos-caos patente en el universo entero, el ser humano incluido.

«*Conccinnitas*», que Alberti llamará «compañera del ánimo y la razón». Acoger la palabra poética (oral o escrita, arquitectónica, escultórica, pictórica o musical) es consonar con la armonía cósmica que manifiesta la obra.

Así se abrió la *poiesis-techné* y la que Heidegger llama filosofía. Para constatar la fuerza y fecundidad de esa armonía tomaremos un ejemplo que procede de la relación pitagórica entre música y astronomía. Se trata de la llamada música de las esferas. Platón la describe en el libro X de la *República*

ca. Kepler dio firme base matemática a la teoría heliocéntrica de Copérnico. Ya no más el sol girando alrededor de la tierra sino lo contrario de lo que vemos: la tierra girando en torno al sol. Su obra se llama *De Harmonice Mundi (Lo que Conciernen a las Armonías del Mundo)*, publicada en 1619. Los pitagóricos señalaban las notas musicales inaudibles, pero existentes entre planeta y planeta. Kepler creía lo mismo con una variante, que sólo podían ser oídas por el sol. Creía algo semejante a lo que pensaron los teóricos de la música en el Renacimiento. Entre ellos Galilei, el padre de Galileo y Francesco Salinas. «Por intentar relacionar la armonía (musical) con el movimiento planetario, más específicamente entre las distancias de los planetas con el sol», escribe Eugene Helm en 1967– «descubre su famosa tercera ley ( $T^2/D^3$ )-κ donde T es el período de revolución de un planeta, D es la distancia promedio al sol y κ es una constante...». Agrega Helm, «la fórmula parece antiséptica, pero como mucho de la matemática proviene del poder estético natural». El mundo es por armonía y se trata –el hacer mundo– de revelarla, doquier de suerte que con-suene con la que nosotros mismos somos. Esta visión atravesó 27 siglos hasta la irrupción de otro horizonte; el amor a lo desconocido o modernidad.

Varios caminos pueden esclarecernos lo que significa ese horizonte. Y dentro del campo de la palabra poética también se pueden seguir vertientes distintas. Arbitrariamente escogemos el derrotero abierto por la poesía francesa. Tal vez nos acomoda más para lo que pretendemos explicitar. A mediados del siglo pasado (nuestro siglo comienza allí y no terminará, por cierto, en el año 2000), un joven poeta norteamericano, Edgar Allan Poe, reaccionando contra un supuesto fin didáctico que se exigía del poema, escribió: «La poesía no tiene ningún fin didáctico, ni tiene una relación específica con la verdad». ¿No recuerda esta proposición a lo que dijeron las Musas a Hesíodo? Poe devuelve a la poesía su autonomía plena, su vigor a la palabra que se maravilla de sí misma antes de todo significado o juicio. Además, indica un horizonte distinto al de la armonía. Dice: «La poesía es perfecta y no tiene otro fin que el de describir el vuelo de la mariposa enceguedida por la estrella. Va hacia la estrella sabiendo que la luz de la estrella la va a convertir en cenizas. Pero no puede hacerlo de otra manera y no es más que esa trayectoria. Y nosotros estamos en condiciones de comprenderla, de amarla y estremecernos porque llevamos con nosotros esa misma sed».

Aún hoy, Poe no es considerado por los anglosajones como un gran poeta. Pero en nuestro camino hacia la modernidad él es la chispa que enciende a Baudelaire a mediados del siglo pasado. Voy a formular dos afirmaciones sin explicarlas porque no es del caso aquí. En las artes no hay influencias, hay (cuando existen) encuentros. Todo encuentro para serlo es gratuito

en el sentido que le dio Picasso cuando dijo: «Yo no busco, encuentro»  
–Así se encontró Baudelaire con Poe. Y a partir de Baudelaire se abre la modernidad. Ya no será la armonía como fundamento de la belleza o viceversa, Baudelaire dirá:

*«infierno o cielo qué importa  
al fondo del abismo para encontrar lo desconocido»*



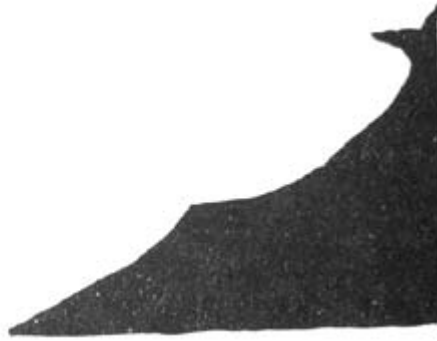
Y así, como para Poe la poesía se construye con el juego de los complementarios –la mariposa a la estrella– Baudelaire la construye mediante el juego de los semejantes (Lesbos) y con ello indicar lo desconocido.

El joven Rimbaud al leerlo no vacilará en llamar a Baudelaire «¡es un verdadero dios!». Para Rimbaud ya no la belleza. En el comienzo de su *Une Saison en Enfer* la destituye. Y se abre hacia lo desconocido. Rimbaud ensancha el horizonte y agrega: «no sólo desconocido sino sea esto con forma o informe. Hay que entrar hasta el fondo para arrebatar a cada época su cuota de desconocido y traerla en la mano, como Prometeo tenía la luz. No importa lo que suceda. Puedo fracasar, puedo morir en la batalla. Otros horribles trabajadores vendrán detrás de mí» –Y de este modo Rimbaud construye y destruye su poesía, pues no sólo dice sino hace.

«Hay que cambiar la vida» dice descubriendo para la poesía ese camino, pues puede ahora poseer la verdad en un alma y un cuerpo, más allá que el juego de semejantes en Baudelaire.







¿Cuál el método para desfondar lo desconocido? «El razonado desorden de los sentidos». No basta entender sentidos como órganos externos o internos de percepción. Se trata de los sentidos del lenguaje. Por allí lo nuevo y desconocido. Un razonado desorden. No dice inspiración sino Razón. ¿Se han ido las Musas? Las de la armonía nos han abandonado. Ya du Bellay hace siglos lo vio: «La musa me ha abandonado. Voy a cantar la ausencia de la Musa». Vago precursor pues aún sigue ligado a la armonía. ¿A qué razón alude Rimbaud? ¿A la mera facultad de atar juicios? No lo creo. Toca el fundamento mismo de la razón, allí donde casi se pierde y queda a solas con su propia lucidez. Las experiencias que llevan al tiempo suspendido –propiedad de ebriedad plena en Nietzsche y en Baudelaire– muestran que aún en el furor de la pasión que todo lo conturba permanece alguien que contempla desde sí mismo. Una distancia incierta entre la mirada y la consumación. Distancia que ningún fuego o dicha anulan. Esa es la razón poética, el *meiein*, la última instancia de la palabra y por eso, en cierto modo, una trágica indiferencia. A tal frontera Apollinaire la llamará «la razón ardiente como una bella pelirroja». Bajo el trazo de tal razón hay que cambiar la vida, pues la búsqueda o hallazgo de lo desconocido se construye con otro fundamento que el adecuado a la armonía. La constatación que exige ese cambio es la imposible coincidencia entre palabra y acción, dirá Rimbaud. Únicamente, agrega, palabra y acción rimaron en Grecia (ágora y estadio). Y en adelante no volverán a rimar sino que la palabra irá delante, fronteriza, alejada, solitaria. Es esta una hondonada abierta desde donde se expande la modernidad. Simultáneos dos momentos intensos en esta apertura, dos poetas: Stéphane Mallarmé e Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont). Mallarmé, ese oscuro profesor de inglés en los liceos franceses, cala una de las fuertes aventuras poéticas con que aún vivimos. Se sumerge hasta palpar lo «nada», una rara transparencia que refleja. Misterio del espejo pues lo que está en él no es, pero está allí y si soy yo, es otro. Borde continuo del naufragio, al borde de...

Mallarmé construye ese hecho poético con palabras. Las quiebra, las disloca en la escritura y las orienta para la voz, al mismo tiempo. Cae el mero significado lineal de las frases que se hilan necesariamente. Él mismo declara que toda su obra es una tentativa, un conato de la que quiere hacer. Un verdadero libro encantado, órfico, que reúna la pura posibilidad que hace del cosmos cosmos. Componer un libro cuyas palabras, las disposiciones de las mismas en las páginas, el modo de ojearlo –de ida o de vuelta o en cualquier página como comienzo o fin–, el modo mismo de constituirse en volumen, construyen la cifra completa e inacabable del mundo. Murió sin alcanzarlo. Lautréamont murió adolescente. Desconocido absoluto para sus contemporáneos, sus pasos son de una intensidad todavía por cumplirse. Ducasse no sólo propone la quiebra lineal de la frase, sino un estado múltiple de una función completa. La poesía se compara al vuelo de los estorninos. La bandada de pájaros vuela conformando y deformando una esfera. Dentro de ella los pájaros la cruzan en todos sus diámetros, sin cesar, al punto que mirando un pájaro se pudiera pensar que nadie avanza y sin embargo, dentro de esa multiplicidad de trazos la esfera se desplaza.

Tal complejidad no ha sido aún conquistada. Lautréamont señaló vigorosamente la radical in-significancia de la poesía. No se juega ella en los significados –no es poesía porque se ocupa de religión, moral, ideas, política, matrimonios, muertes, nacimientos, etc. Además nos dice que la poesía no debe ser hecha por uno sino que debe ser hecha por todos (no para todos sino por todos). Y acuña la fórmula más aguda que cierne la poesía moderna: «Una cosa es bella cuando se parece al encuentro fortuito de un paraguas y de una máquina de coser sobre una mesa de operaciones». Cuando estas tres cosas fuertemente dispares azarosamente se encuentran se revela una región desconocida. La primera acepción del «hay que cambiar la vida» es el cambio de los sentidos. Cambiar el lenguaje, desistir de la mera significación o de su privilegio en la expresión. Desde ese acantilado vuela la poesía del siglo. Vuela con el humor negro de Jarry. El humor negro es destituir la base que sostiene aquello que parece definitivamente constituido. El llamado teatro del absurdo es una tarda estribación de aquel humor negro. Vuela con Cendrars y Apollinaire. Uno incorpora como significados lo que parecía impropio del significado poético (literalmente la transcripción de un menú –Duchamp es una consecuencia del camino abierto por Cendrars). Apollinaire va lejos. Sentado en la mesa de un café sobre la terraza, anota frases de los que pasan, con ellas compone dos poemas. La plena disyunción ha sido allí intentada. Pero aún en ciernes pues la maravilla se pretende todavía en el modo de reunir las, según la fórmula de Lautréamont. Y al mismo tiempo (1909) Marinetti expande por Europa el futurismo. Ya no las palabras sino las letras mismas cobran plena autonomía y se dispersan sueltas y vigorosas en la página, y en la

música entran por primera vez los sonidos que eran sonidos excluidos de toda composición. Pero hay un error reiterado cuando se habla del futurismo. Su alma no es el progresismo, el futuro. Es la velocidad. Esta es el vivo regalo del presente, el secreto que lleva a lo desconocido. ¿Por qué? Porque la velocidad llevada a su extremo anula el tiempo. Es un nuevo *éxtasis*. Quien corra en moto o haya volado en avión abierto dentro de una nube comprenderá la concreta realidad del *Primer Manifiesto Futurista* (el juego de titulares de los diarios de hoy tiene allí su fuente).

Marinetti inventa otra forma poética. El acto-provocación que se encuentra en el dandysmo, pero en forma personal. El acto que subvierta de raíz las convenciones que en un momento dado se tienen. Naturalmente que de raíz significa la subversión del lenguaje y no de los meros significados. La guerra fue exaltada por los futuristas como la higiene del mundo. ¿Por qué? Porque en ella, durante su lapso, las usuales costumbres caen y dejan paso a un modo de relaciones extraordinario que da la inminencia de la muerte, la hermandad de trincheras, el alma embargada de todo un país.



Sobre esa carrera signó el dadaísmo con una voluta más ceñida. Al todonada. Artículo 1: Se funda Dada. Artículo 2: Queda anulado el Artículo 1. Todas las explicaciones del lenguaje fueron acometidas y las negaciones llevadas a los extremos. Me callo aquí el transfondo de una Viena finisecular extraordinaria en poesía, física, matemática, filosofía, música, teatro, psicología de profundidad, prosa, periodismo y vida.

La postguerra del '14 se abre en Francia con el surrealismo cuyo filo aún intacto es quebrar la división entre vigilia y sueño. Se trata de pasar del uno al otro en la viva unidad del cuerpo y del alma. Un horizonte de riquezas y peligros tentadores que aún no ha sido consumado. Por cierto que a partir de Marinetti todos los momentos poéticos se juegan también en actos que

pretenden cambiar los significados, designificando. Casi naturalmente se da un paso fatal, el grueso, aunque necesario, tal vez, error. Puesto que hay que cambiar la vida y es el objetivo esencial de la poesía, lo propio es hacerlo con medios adecuados.



¿Cuáles son? La política. Y de un salto la poesía cede su propio campo para ponerse al servicio de lo que supone la llevará a ser más poética; la poesía comprometida. André Breton llegó a decir que la proposición «hay que cambiar la vida» equivalía al «hay que cambiar el mundo» de Carlos Marx. El mundo vivió en aquellos días las grandes esperanzas. Por un lado por primera vez en la historia humana se va a consumir la experiencia de lo que se llamó el socialismo científico. Camino certero para alcanzar la libertad plena del ser humano y vivir el amor (las dos luces del surrealismo). La respuesta en Europa fue otra invención. Nada había que hipotecar al futuro. Había que vivir en el inmediato presente con lo mejor del ser

humano, su capacidad para el arrojo. Había que vivir peligrosamente como cantó Nietzsche. Y Mussolini construyó frente a Lenin otra forma de vida. Tales fueron las dos alas de la esperanza. Y los poetas se comprometieron. Los futuristas y d'Annunzio fueron fascistas. Los surrealistas comunistas. Breton se retiró luego, pero Éluard y Aragon siguieron. Este último, como Neruda entre nosotros, fue miembro del Comité Central del Partido Comunista. Pero otros vieron claro, duramente. A la llegada de Hitler al poder, uno de los grandes artistas se exila voluntariamente: Thomas Mann. Pero otro gran poeta permanece: Gottfried Benn. Se cuenta que los nazis lo celebraron hasta que a alguien se le ocurrió leer su poesía. Entonces fue calificado de artista *moderno*, lo que en aquel momento quería decir judío. Pero Benn permaneció. Durante la guerra, para no matar, ejerció su oficio de médico militar. Allí estuvo como permaneció también Martin Heidegger y muchos más. Ellos fueron los intachables testigos de la catástrofe de la esperanza. Ni Rusia, ni Alemania, ni EE.UU., ninguna ideología cancela la mentira que lleva consigo cualesquiera clase de esperanzas meramente humanas. La salud es la salud entera que no existe aquí y Benn es un símbolo de lucidez. En una entrevista radial le inquieren «¿Pueden los poetas cambiar el mundo?» Responde: «¿Desearía usted que yo escriba que el poeta tiene que interesarse específicamente en el parlamento, en los asuntos municipales, en la venta de los terrenos, en la crisis de las industrias o en la ascensión del Quinto Poder que es el periodismo? ¿Cuáles temas me propone?» —«Bueno —dice el periodista— pero hay un linaje de escritores que no aceptan jamás este rechazo suyo, ellos trabajan con una idea de la historia», —«Claro —dice Benn— siempre se puede describir un porvenir, un porvenir por supuesto mejor; siempre habrá cuentistas de utopías como Julio Verne o Swift, por ejemplo. Y en lo que concierne al gran giro de la historia, he hecho muchas búsquedas al respecto y me preocupó mucho de que la historia cambie sin cesar».

—«Sí, pero Ud. se mantiene fuera de la participación, ¿Qué considera Ud. la participación?»

—«¿Yo? —dice Benn— puro amateurismo, eso es para aficionados. Escribir contra o a favor de la pena de muerte, firmar manifiestos, cosa de aficionados».

—¿Quién cambia el mundo? —pregunta categórica.

Respuesta: —«Los técnicos y los guerreros. La poesía posee por principio una suerte de experiencias radicalmente diferentes a la de los técnicos y los guerreros y exige otras conclusiones que la de la mera eficacia práctica o que del servicio al progreso».

Pero la entrevista culmina con el análisis crudo, pulveriza el fantasma de la esperanza: —«Yo me pregunto —dice Benn— si no es más que la fuerza de un hombre vigoroso el que sea capaz de enseñarle a la Humanidad lo

siguiente: tú eres así y no serás jamás otra. Así tú vives, así tú has vivido; así vivirás siempre. El que tiene dinero tendrá salud. El que tiene poder será el que diga el juramento justo. El que tiene la fuerza hará el derecho. Esta es la historia hecha historia. He aquí el hoy, presente, tómallo, míralo y ámalo. Esta enseñanza me parece mucho más radical, porque tiene un conocimiento más profundo, una continuidad mucho más honda y más rica de promesas que todas las esperanzas de felicidad que propagan los partidos políticos. Y ésto que yo digo me parece oportuno. Después de los diez años que hemos vivido nosotros los alemanes y después de lo que vemos y oímos que están haciendo los rusos. Hay que mirar ésto cara a cara; el carácter del proceso del proletariado, la inmanencia del choque revolucionario, no es más que la inversión de las capas de poder para reanudar la misma tendencia del imperialismo. Se necesita para ésto –agrega Gottfried Benn– mucho más coraje que para traer los ecos lejanos de la revolución francesa o para vestirse con los últimos colores del darwinismo, o para cargar con un futuro o para evocar los sueños que curiosamente siempre son otros los que tienen que realizarlos».

He aquí la catástrofe de la esperanza. La poesía sabe esto por dentro. El mundo puede renovar su esperanza, la poesía es lúcida e implacable. Fracaso de la sustitución de Breton. Cambiar la vida no equivale a cambiar el mundo. Y esta es nuestra hora. ¿Cuál? La de mantener el paso ganado. «*Tenir le pas gagné*» de Rimbaud. Explorar sin tregua el lenguaje más allá de todo significado. Tal nuestra incalculable libertad. Como se lo dijeron las Musas a Hesíodo, palabra anterior al juicio. Palabra que revela, explora su maravilla de ser palabra –ininterminablemente. Al fondo del abismo para encontrar lo desconocido. Por cierto que siempre habrá poetas y buenos que seguirán tratando con, para y por los significados, hasta el fin de los siglos.

Pero hablo de la modernidad y no de valoraciones. Con toda lucidez Benjamin Péret, un surrealista, pudo decirles, después de la última guerra, a Aragon y a Éluard que sus militancias no eran más que la miseria de la poesía.

Cayeron los significados, con ellos el sentido de un mundo. ¿Qué va a ocurrir? Lo espléndido, de nuevo abierta, reiniciada, la aventura.





La aventura de la palabra que aquí y en los cielos manifiesta el ser en el hombre. Quiero recordar algo. Cuando decimos caída de significados no pretendemos ignorar que toda palabra lo tiene. Queremos indicar que no es la cota privilegiada de la palabra, que es simplemente un parámetro más, como la pronunciación o caligrafía que interviene como elemento constitutivo en la construcción de un sentido. No cuenta ya la dualidad lógica de fondo-forma, pensamiento-lirismo, continente-contenido, ideología-discurso, etc., para acercarse a la *poiesis*.

En nuestras horas lo desconocido deja de lado esos instrumentos quirúrgicos. No hay ya tema y expresión. Hay lenguaje. Es en la arquitectura íntima del lenguaje, que es otra cosa que la lingüística, donde y con el cual el cobre despierta clarín. La crítica artística todavía no sabe nada de esto. Es vetusta, como las catedras. Aun a riesgo de equívocos con palabras mediocres quiero decir que todo arte para serlo es de suyo vanguardia (término en desuso). Todo arte. No sólo las bellas artes. Esta lucidez permitió a nuestro siglo borrar las supuestas fronteras entre pensar, ciencia, técnica, oficio y poesía. Ya otra videncia permite ver un algoritmo matemático con la intensidad de un poema, el arrojito de un Wittgenstein o de un Heidegger, la invención de los *quanta* de Plank, las finuras de un auto Fórmula Uno, etc. y aún más, nos permite leer la historia de la mente humana con toda libertad. También en 1852 se produjo en ciencia el salto semejante al de Baudelaire en la poesía.

Boole estableció que la matemática no era la ciencia de la medida y la cantidad. Cayeron allí los significados como privilegio del arte matemático. Euclides reaparece ahora como el poeta que articula un lenguaje sin obligadas referencias naturales, sino como algoritmo. Descartes reúne maravillosamente dos campos distantes, el álgebra y la geometría –como una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones y etc.,

etc. Bruschwig dirá con razón: «Es un momento solemne aquel en que dos dominios matemáticos entran en contacto». Posiblemente es lo único fuera de lo religioso verdaderamente solemne que registra el intelecto humano. Es una sorprendente y admirable coincidencia que tal algoritmo toque a la física. Y otra no menos sorprendente coincidencia que la física toque a algo que damos en llamar Naturaleza y que tal vez no existe como se pensó hasta ayer. En cuanto a la técnica ya no son taxativos los distinguos entre ciencias aplicadas y puras. La esencia de la técnica es poética. Dice el modernísimo filósofo francés François Fédier: «Por el contrario, para Aristóteles el ser en el sentido más elevado, el ser que merece los mayores cuidados es la emergencia, allí el ente está en su mayor plenitud, eso es ser en obra. Ahora, ser en obra dice Heidegger es el modo de ser de las cosas que están y son a la mano, si ellas están, son a la mano, es que ellas pueden ser todas tomadas en la mano para ser llevadas a ser en obra. Esa es la sublime visión poética de los griegos, nuestra visión es la hija de esa visión poética. Así es ella de tan sublime pero nosotros no tenemos más medios para darnos cuenta».

En el Libro x de la *República* de Platón da como argumento radical para filtrar a los poetas la relación de la palabra y los significados. Los poetas son temibles porque fascinan en virtud de la poesía no importando la verdad de los significados. Y es el mismo Platón, en el *Banquete*, quien dará la clave de la *poiesis*. Dice que es «el paso del no ser al ser». Sin la manifestación de ese paso –no del no ser, ni del ser– no hay poesía. Cada obra testimonia esencialmente ese paso. Cada obra, ya no una escuela, ni un estilo. Me parece del caso indicar que los supuestos de la crítica y de la historia del arte –o de toda *poiesis*– son desde este punto de vista, cuestionados.

La ciencia está jalonada de vidas y hallazgos poéticos. Las diferencias con la que llamamos *poiesis* de las palabras es de tono y verificación. Pues la poesía de la palabra es la del tono mismo, es decir, por la que se abre y se mantiene abierta toda posibilidad de lenguaje y ese, su ser abierto, rehúsa –de suyo– el cierre de toda verificación. Únicamente la leyenda con su vaivén la consagra en el consentimiento más o menos histórico (Góngora por algunos siglos quedó oculto, Dante fue ignorado un siglo entero, etc.). La perplejidad eleva su trama de caos-cosmos hasta la poesía-palabra, artes, ciencias, técnicas, oficios, con su música que adviene y cultiva (cultura). Creemos que la voluntad sobreviene si se produce la admiración cuyo sin fondo es la libertad. Toda *poiesis* es construcción de lo que no se conoce sino al construirlo. La modernidad puede extenderse en muchos decenios más hasta otra irrupción y su sed de desconocido implica esencialmente desistir de toda otra cosa que no sea el arrojamiento de la nueva estructura.



Quiero citar aquí al mayor de los filósofos franceses actuales, Jean Beaufret, para dar a entender a fondo donde se juega la libertad y el oficio: «Puede ser que nosotros comprendamos un verdadero sentido de la revolución más decisiva y más radical que aquel que los hombres tienen el hábito de pensar en el terror o en el éxtasis. Puede ser que hay mucho más revolución de Heráclito a Aristóteles y de Aristóteles a Descartes que en toda la Revolución Francesa y aun en la que los marxistas preparan como catástrofe final. Una semejante revolución jamás se produce en el ruido y en el fervor. Ella viene, dice Federico Nietzsche en silencio, pues es a paso de paloma que se acercan los pensamientos que gobiernan el mundo».

## Notas

En el texto *Logique de L'Invention* de 1905, a propósito de la intuición en el poema matemático, Edouard Le Roy nos dice: «La intuición permite coger lo que aún no es discursivo, lo que de ningún modo es formulable sino que existe en estado de tendencia y presentimiento... un acto de síntesis creadora donde el todo pre-existe a las partes donde se adivina el fin y los medios de una sola mirada sumaria o, como lo dice Pascal, se percibe la cosa de una mirada y no por propios razonamientos».

Sabidos son los tres sueños que llevaron a Descartes a girar su vida y su vocación, en esa aventura tanto matemática –es el fundamento de la modernidad– como metafísica acerca de la cual Hegel lo reconocerá como piedra angular de la filosofía posterior hasta decir de él que es un verdadero héroe.

O bien, otro ejemplo de genio y agudeza de espíritu que fue Desargues. Escribió su descubrimiento matemático en hojas volantes en letras microscópicas y todo en un lenguaje ampuloso revistiendo todos los conceptos geométricos con nombres botánicos, de suerte que en esta geometría se trata de flores, tallos, ramas. Mandó el manuscrito a algunos amigos que no sabían cómo tomarlo. Corrió el riesgo de parecer un mistificador, un charlatán. Pero Fermat, Descartes y Pascal se dieron cuenta de la noticia que traía ese jardín matemático. Pascal, que tenía diez y seis años, se dio cuenta que ese joven arquitecto –Desargues– le abría un campo a su propio trabajo y sobre él funda el célebre teorema que lleva su nombre. Desargues introduce el punto al infinito. Da nacimiento a una nueva geometría, lo que no impidió que se le creyera ridícula.

O los dos poetas adolescentes de la matemática, Abel y Galois, ambos con trágico destino, o la belleza entera de los genios de la modernidad como Gauss, Klein, Riemann, Hilbert, Gödel. La conmovedora aventura física a partir de Plank, o poder entender la muerte y el sexo como una invención

a la luz de la biología, etc. Y sobre todo el nuevo océano reabierto por Heidegger; pensar el ser en cuanto ser y no en cuanto ente que perfora nuestra edad.

Para terminar, una indicación. Nuestro trabajo personal en el poema tomó dos vertientes. En 1952, persuadidos que el hacer de la poesía era de suyo lenguaje poético, abordamos la experiencia propuesta por Lautréamont: «La poesía debe ser hecha por todos y no por uno». Involucramos el cuerpo entero, el gesto, la voz y el texto en un horizonte libre de «finalidades» políticas, psicológicas, religiosas, etc. Unidos a escultores, pintores, escritores, filósofos, improvisamos en actos poéticos irrumpiendo en las ciudades (Valparaíso, París, Río, Londres, Munich, Atenas, etc.), abriendo el acto a la participación activa de «público», como en el campo abierto de un juego. El acto produjo y produce aún una pura *catharsis* poética desvalorizando toda duración de la obra.

Por otra vertiente en la construcción escrita del poema nos separamos de Lautréamont, y en vez de reunir azarosamente lo dispar (reunir lo discreto) nos dejamos llevar para sostener la máxima distancia entre los elementos (versos) de suerte que lo discreto viniera a sobre luz como tal, la rigurosa disyunción. Para ello es necesario fundarlos en un continuo que como andamiaje cae, desaparece cuando en el aire de la página blanca flotan las palabras (versos), pero máximamente separadas. Pues poner cualesquier palabras distintas no da la separación.

Así como no hay azar en cualquier parte, sino que existe sólo en la construcción que crea y a su vez lo produce o convoca, la discreción se muestra a partir de un continuo y viceversa. Por esos páramos caminamos con una pequeña brújula bajo un cielo muchas veces sin estrellas que indica: «hay que ser absolutamente moderno».

## Indice de Autores

- A  
Abel 16  
Alberti, Leon Battista 5  
    *De re Aedificatoria* 5  
Apollinaire, Guillaume 8, 9  
Aragon, Louis 12, 13  
Aristóteles 16
- B  
Baudelaire, Charles 6, 7, 8, 14  
Beaufret, Jean 16  
Benn, Gottfried 12, 13  
Boissacq 4  
Boole 14  
Breton, André 11, 12, 13  
Bruschwig 15
- C  
Cendrars, Blaise 9  
Cicerón 5  
Clairis, Cristos 5  
Copérnico 5  
    *De Harmonice Mundi* 6
- D  
Dada 10  
Dante 15  
d'Annunzio, Gabriele 12  
Desargues 16  
Descartes 14, 16  
du Bellay, Joachim 8
- E  
Éluard, Paul 12, 13
- F  
Fédier, François 15  
Fermat, Pierre de 16  
Frisk, Hjalmar 4
- G  
Gaeger 4  
    *Aristóteles* 4  
Galilei 6  
Galileo 6  
Galois 16  
Gauss 16  
Gödel 16  
Góngora, Luis de 15
- H  
Hegel 16  
Heidegger, Martin 5, 12, 14, 15, 17  
Helm, Eugene 6  
Heráclito 16  
Hesíodo 4, 6, 13  
    *Teogonía* 4  
Hilbert 16  
Hitler, Adolf 12
- J  
Jarry, Alfred 9
- K  
Kepler, Johannes 5  
Klein, Felix 16
- L  
Lautréamont, Comte de 8, 9, 17  
    *Ducasse, Isidore* 8, 9  
Lenin, Vladimir 12  
Le Roy, Edouard 16  
    *Logique de L'Invention* 16
- M  
Mallarmé, Stéphane 8, 9  
Mann, Thomas 12  
Marinetti, Filippo 9, 10  
Marx, Karl 11  
Mussolini, Benito 12
- N  
Neruda, Pablo 12  
Nietzsche, Friedrich 8, 12, 16
- O  
Otto, Walter 3
- P  
Pascal, Blaise 16  
Péret, Benjamin 13  
Picasso, Pablo 6  
Plank, Max 14, 17  
Platón 5, 15  
    *Banquete* 15  
    *República* 5, 15  
Poe, Edgar Allan 6, 7
- R  
Riemann, Georg Friedrich 16  
Rimbaud, Arthur 7, 8, 13  
    *Temporada en el Infierno* 1  
    *Une Saison en Enfer* 7
- S  
Salinas, Francesco 6  
Swift, Jonathan 12
- V  
Verne, Jules 12
- W  
Wittgenstein, Ludwig 14