

## **PARA UNA POÉTICA DE LA TRASCENDENCIA**

**Miguelina Soifer**

Universidade Federal do Paraná

### **RESUMEN**

Ensayo de análisis del concepto filosófico de **trascendencia**, para extenderlo al ámbito de la teoría literaria, donde la trascendencia pasa a ser referente de la aprehensión poética. Tal aprehensión caracteriza una categoría de lo poético ya definida y estudiada por la autora bajo el rótulo de **expresión místico-poética**. La categoría de lo místico-poético intégrase así en el género más amplio de la trascendencia. Una poética de la trascendencia en nivel de este artículo, implica en un examen de las concordancias entre poesía y metafísica, y de las actitudes ante lo real, fundamentalmente la actitud metafórica. Queda abierto el camino a la sistematización de los principios y procedimientos que rigen la expresión de la trascendencia poética.

### **Concepto de trascendencia en Filosofía y su aplicación al ámbito analítico-literario.**

El término "trascender" en su acepción más corriente fundada en una imagen espacial, califica la acción de traspasar un límite o de elevarse más allá de un límite dado, hacia un elemento superior; la realidad que traspasa el límite es "trascendente" y el ámbito hacia el cual traspasa es el espacio de la "trascendencia". El concepto de trascendencia pertenece originariamente a la Filosofía, donde su ingerencia puede apreciarse en sentencias como éstas: "Todo filosofar es un acto de trascendencia" y "Todo filosofar se encamina hacia la trascendencia". Por pertenecer a la Filosofía, puede servir la noción de trascendencia a los propósitos de un estudio literario, al emplearse "trascendente" significando el ámbito de lo Absoluto, del Ser permanente, de la realidad ulterior, hacia el cual tiende el ser que trasciende, en este caso el poeta. Lo trascendente se opone así a lo fenoménico y empírico, relacionándose a lo substancial permanente que se encuentra bajo las apariencias, calificando a lo que está mas allá de toda experiencia posible: realidades, seres o principios, de conocimiento. Siempre es del terreno filosófico la acepción que más adecuada se torna a nuestro campo analítico:

Trascendencia es, por otro lado, el movimiento por el cual el yo individual, al meditar sobre su existencia, o al expe-

rimentar un sentimiento de angustia ante esa existencia; llega a existencia de un ser distinto de sí mismo, y de una potencia superior a la suya.<sup>1</sup>

En suma: la trascendencia es lo que completa lo incompleto y le otorga un sentido. Dice Jaspers que la pregunta "¿Qué es la trascendencia?", no puede responderse mediante un conocimiento de la trascendencia; el conocimiento es sólo indirecto a través de una aclaración sobre el carácter incompleto del mundo, de la imperfección del hombre, del "fracaso universal". Y es precisamente en esta carencia donde se insiere el germen de ese anhelo que integra los presupuestos teóricos de la expresión místico-poética. Esa misma limitación es causa determinante de la convergencia de funciones de poesía y metafísica, pues ambas aspiran a lo trascendente al tomar conciencia de la inconmensurabilidad entre seres finitos y Ser Infinito. La poesía busca triunfar de esa inconmensurabilidad por una operación eminentemente afectiva e irracional; aunque se manifiesten en planos que se complementan (el subjetivo y el objetivo), poesía y metafísica son, fundamentalmente, aprehensión y discurso sobre la naturaleza del Ser.

Por la noción de trascendencia se aproximan así, lo metafísico y lo poético, y exactamente aquello que de común poseen, (el deseo de trascender, la aspiración a un Absoluto oculto), puede a su vez convertirse en contenido literario, caracterizando una especial categoría dentro de lo poético, que delimitamos bajo el rótulo de **expresión místico-poética**; es la expresión y forma característica de aquella poesía que, plasmando directamente un anhelo de trascendencia, definido en sus cuatro proyecciones de búsqueda, queja, alabanza y éxtasis, presenta en su configuración creadora la forma simbólica o imagística. La experiencia poética actúa desde la intuición, revela profunda participación de lo inconsciente; germinada de un impulso emotivo, puede proyectarse al plano de la realidad ulterior, mientras que la experiencia metafísica se desarrolla en la objetividad, siendo la poesía a las artes lo que es la metafísica a las ciencias.

Al realizar una aproximación comparativa entre las funciones de la literatura y la metafísica, resulta interesante observar los desarrollos del concepto de "metáfora epistemológica", creada por Umberto Eco en su fundamental estudio sobre la "obra abierta", y utilizado por Jaime Alazraqui como base teórica para el análisis que lleva a cabo de dos cuentos borgianos: "Tlon, Uqbar, Orb's Tertius" y "La casa de

1 LALANDE, André. Vocabulario técnico y crítico de la filosofía. Buenos Aires, Ateneo, 1953, v. 2, p. 1360-1.

**Asterión**"<sup>2</sup>. La metáfora epistemológica es un "sentido derradeiro e definitivo, encontrábel em fenômenos artísticos diferentes, independentemente das próprias decisões conscientes e aptidões psicológicas do autor"<sup>3</sup> y designa aquella condición de las formas de arte de metáforas que reflejan el modo como la ciencia, o sin más la cultura de la época, ven la realidad. Es reconocida en la obra de arte "abierta" en la medida en que ésta expresa las corrientes culturales contemporáneas asimiladas por el artista. En su aspecto más general, los propósitos de Eco son así por él mismo definidos: la noción de metáfora epistemológica en arte lleva a una clarificación acerca de una situación cultural en proceso, en la que se insinúan conexiones (entre las formas de arte y las presupuestas formas de lo real) a ser profundizadas, entre los varios ramos del saber y las varias actividades humanas. Esta tesis afirma la noción de que las poéticas de la obra abierta presentan caracteres semejantes a los de otras operaciones culturales que visan definir fenómenos naturales o procesos lógicos. Aun registrando la objeción de que todo confronto entre procedimientos del arte y de la ciencia constituirían una analogía gratuita, Eco concluye: Toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica. Al mismo tiempo, para la obra de arte, considera "as tendências formativas que refletem direções operativas análogas presentes na ciência, na filosofia, no próprio costume". En el campo del lenguaje, "o discurso conduzido pelas formas linguísticas da obra é encarado como reflexo de um discurso ideológico mais amplo, que passa através das formas da linguagem." (p. 36).

El concepto en estudio corresponde así a la cosmovisión que informa toda obra de arte, transformándola en mayor o menor grado, en un símbolo estructurado. El arte, para Umberto Eco, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. Estas formas autónomas se organizan como reacciones de la sensibilidad a los conceptos enunciados por la ciencia, es decir, en figuras; la metáfora (y por tanto no la traducción literal de situaciones formalmente análogas, insiste el autor) es el puente que puede transportar de un territorio a otro completamente diferente cuando no opuesto, mecanismo semejante al que relaciona nociones tan diferentes como lo son las formas del arte respecto a las conceptualizaciones de la ciencia.

Cuanto a la relación literatura-metafísica, la obra borgiana resulta ser una condensación viva, por el ejemplo, de la dialéctica entre for-

<sup>2</sup> ALAZRAQUI, Jaime. Jorge Luis Borges. Madrid, Taurus, 1976. p. 183-200.

<sup>3</sup> ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1971. p. 26.

ma artística y actividad gnoseológica. Así, puede afirmar Alazraqui, aludiendo a la actitud borgiana que:

Mucho de lo que queda irresuelto en la especulación metafísica, se resuelve con mayor eficacia en los espacios y silencios de la literatura fantástica. Era necesario definir el relieve fantástico de toda doctrina filosófica para poder entrever las posibilidades filosóficas del género fantástico. Borges puede no ser original en la primera de estas tareas, pero ningún escritor ha capitalizado como él las implicaciones y posibilidades que emergen de la primera de las dos proposiciones respecto a la segunda. (p. 190)

Las proposiciones de Eco pasan sin embargo tangencialmente por un aspecto fundamental: el de la individualidad, la unicidad de la obra, y los aspectos del arte como productos de una imaginación creadora. Aproxímase del problema cuando, por ejemplo, reduce la acción del contexto histórico como determinante de la obra de arte, resaltando en cambio la red compleja de influencias al nivel específico de la obra en sí; el mundo interior del poeta, se forma por la tradición estilística de los poetas que lo han precedido más que por las ocasiones históricas en que se inspira su ideología: "através das influências estilísticas êle assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo. A obra poderá expressar, da fase em que ele vive, níveis profundos que ainda não aparecem muito claros aos seus contemporâneos". (Eco, p. 34) Esos "niveles profundos" son los de las potencialidades alógicas? No parecer ser esa la proposición del autor italiano, que declara descreer del arte como "sucedáneo órfico del conocimiento":

Com efeito, é sempre arriscado sustentar que a metáfora ou o símbolo poético, a realidade sonora ou a forma plástica constituem instrumentos de conhecimento do real mais profundos do que os instrumentos proporcionados pela lógica". (p. 54)

Vemos a Jorge Luis Borges, desde el extremo opuesto, entusiasmar-se ante las posibilidades y alcances metafísicos de la ficción fantástica y afirmar que "La imaginación humana sería así ese estado de inconsciencia que proyecta en la cultura un gran sueño en el cual sus frustraciones frente al mundo son finalmente superadas". (Alazraqui, p. 194)

La reflexión de Eco permanece ambigua en su alusión a la referencia consciente o inconsciente del sentido metafórico epistemológico: ora es un "acto" de autoconciencia de los mismos artistas" ora un "sentido independiente de las propias decisiones conscientes." Sin embargo, hace frente a esta antinomia al proponer la consideración de dos poéticas: una "explícita" y otra "implícita", (léase conciente y no-conciente respectivamente):

existe uma poética implícita que se manifesta através do modo como a obra foi efetivamente construída; e talvez esse modo possa ser definido em termos que não coincidam de todo com os apresentados pelo autor. (p. 268))

Así, un abordaje posible al análisis literario, cuanto a la categoría de lo místico-poético, se anuncia por el camino de la filosofía, y así actuando descubrimos que ambas disciplinas llevan a senderos metodológicos y analíticos coincidentes, por ejemplo al constatar que, ante lo insondable de la trascendencia, el filósofo puede intentar su aprehensión a través de un referencial concreto, como hace Eudoro de Souza en su ensayo **Horizonte e Complementaridade**, donde estudia la noción de "horizonte" como cifra, símbolo o idea-clave de la trascendencia en la filosofía griega y en la filología clásica, ensayo filosófico que busca desentrañar "o fascinante mistério do horizonte", siempre revelado "em sua enorme espesura existencial".<sup>4</sup> Procede el filósofo igual que el ensayista literario, que parte de un significante o conjunto de significantes, para iluminar la totalidad de la expresión y aun la génesis de su elaboración. El espacio de lo trascendental, como referente de la creación poética, se abre a las facultades intuitivas, irracionales y afectivas del poeta: es así un sector de particular interés para la investigación de los significantes poéticos. Y así como, según Jaspers, "el trascender metafísico 'conjura' o 'evoca' el ser para la existencia",<sup>5</sup> puede el trascender poético nombrar y crear lo invisible, captando las misteriosas pluralidades del Ser, y el lenguaje poético convertirse en un generador de realidades. En este punto, filosofía y poesía enfrentan la misma defectibilidad; la incapacidad de la expresión verbal para expresar las vigencias ausentes de la Realidad Ulterior:

Para cá do horizonte, não há, talvez, o que não seja suscetível de expressão verbal direta e inequívoca; mas o

4 SOUZA, Eudoro de. **Horizonte e complementaridade**. São Paulo, Duas Cidades, 1975. p. 15.

5 JASPERS, Karl. *Philosophie*, 1, p. 52. Citado por FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971. v. 2, p. 830.

que quer que reside lá, no horizonte ou além dele, é sempre o que é uma coisa e outra, não sendo nem uma nem outra. (Souza, p. 129)

La misma imposibilidad de expresión que el poeta místico afirma sentir para "declarar con razones" sus estados de alma, como dice San Juan de la Cruz. La misma insuficiencia esencial que toda tradición viene atribuyendo al lenguaje para expresar lo originario y lo divino: Platón, en su Epístola VII dice: "O essencial não pode, de forma alguma, ser posto em palavras como o podem outros co-rehecimentos". (Souza, p. 109)

Pero no significa esto que el místico renuncie a expresarlo:

Embora o Mestre Eckart saiba que a verdade originária é inexpressável, ele **não abdica ante a insuficiência da linguagem**; ele ronda o segredo com **tentativas cada vez mais apaixonadas**.<sup>6</sup>

Borges también se refiere a la imposibilidad epistemológica implícita en la esencia del lenguaje: "nada es comunicable por el arte de la escritura"; esta limitación refleja una más profunda limitación humana. Por eso la irrealidad es condición del arte: lo real no puede ser representable por "un mecanismo arbitrario de chillidos y gruñidos".<sup>7</sup>

Todo un aspecto del estilo místico-poético, conforme analizamos en Valéry, en San Juan de la Cruz, en Juan Ramón, en Cortázar, en Alberti, está constituido por las "tentativas apasionadas", que una estilística de lo trascendente, una estilística de lo inefable (paradoja sólo aparente, como veremos) puede ocuparse en analizar. "Como é possível referir-se através de sinais, sons, palavras, a algo que vai além do que foi citado, do que foi pronunciado?" pergunta Grassi. (p. 77) Así lo más significativo del lenguaje poético que inscribe a lo trascendente se constituye de los recursos de que el poeta echa mano para realizar y responder a esta imposibilidad.

Por otro lado, la contradicción que suele encontrarse ora en la paradoja de una "locuacidad que enaltece al silencio" (el silencio tematizado en **La Fábula de Anfión** de João Cabral de Melo Neto, interpretado por Modesto Carone como metáfora de lo indecible), ora en el reconocimiento de que es la propia condición del surgimiento de lo indecible, el filtro que lo revela; el **malogro inevitable**

6 GRASSI, Ernesto. Poder da imagem. Impotência da palavra racional. São Paulo, Duas Cidades, 1978. p. 76.

7 ALAZRAQUI, p. 193.

y necesario de todo lenguaje que intente decirlo, termina resolviéndose siempre en la misma comprobación: el poeta empeñado en capturar, en la red de imágenes del poema, esa realidad tentadora y evasiva es por ella llevado a **empujar al lenguaje hasta el límite de sus posibilidades**.<sup>8</sup> Empresa fascinante, que no debe interpretarse tal una "poética de la destrucción", como demostramos en nuestro estudio sobre Cortázar contrariando la interpretación de uno de sus comentaristas, sino como el conjunto de procedimientos que fijan la búsqueda, el encuentro, el éxtasis, cuando el autor multiplica las posibilidades de la lengua para acercarse a su objeto indecible, en un "ataque" que no procede "por destrucción", sino "por acumulación" (palabras de Cortázar) o, a lo sumo "destrucción virtual /.../ como la búsqueda del metal noble en plena ganga".<sup>9</sup>

Y la medida de la ordenación de ese lenguaje puede darla una estilística de lo inefable, que muestre la conexión profunda de los significantes a los significados inefables, creando un lenguaje nuevo, fluido a fuerza de fomentarse en la destrucción de articulaciones estereotipadas, donde pensamiento, sensación, anhelos, angustia metafísica se combinan y se interfieren en captación de síntesis que todo lleva a calificar poética.

### **Lo trascendente como contenido poético.**

Cuando se afirma, entre la mayoría de los ensayistas, que el arte intenta romper el mundo de los fenómenos aparentes, empíricos y cotidianos, para revelar lo que de originario existe más allá de las apariencias, en la Realidad profunda; cuando se considera, por otro lado, que la verdadera poesía no puede ser juego estetizante o un proceso individual aislado, — no son los nombres de Ronsard, Lamartine o Leconte de Lisle, por ejemplo, los que se evocan, sino invariablemente los nombres de Proust, Rimbaud, Baudelaire, entre otros de su época y posteriores. De la misma manera, al estudiar las consonancias entre experiencia poética y experiencia metafísica, André Mercier se restringe a ciertos nombres. — De Rilke a Eliot, Saint John Perse ou Lagerquist — y aun a una época determinada. "felizmente" el período en que positivismo y neopositivismo parecían triunfar por el número de sus adeptos.<sup>10</sup> Esto lleva a la evidencia de que podrán distinguirse diferentes categorías o clases poéticas.

<sup>8</sup> CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 88-90.

<sup>9</sup> SOIFER, Miguelina. *La expresión místico-poética en Alberti, Jimenez y Cortázar*. Curitiba, 1978. p. 174. Tese. Titularidade. Universidade Federal do Paraná.

<sup>10</sup> MERCIER, André. *La poésie comme métaphysique*. Curitiba, 1978. Comunicación presentada em la 4. Semana Internacional de Filosofia, 3 a 9 de janeiro de 1978, UFPr.

Aunque se considere que toda poesía nace de una experiencia "trascendente" (la misteriosa experiencia de inspiración poética), sólo uno de los ámbitos de lo poético se define por inscribir en sus formas esa aspiración de trascendencia que caracteriza lo místico-poético. Es la poesía trascendente, superando lo meramente estetizante, lo descriptivo, lo individual-sentimental, lo sobrenatural romántico, y definiéndose por una tensión hacia lo absoluto o por un adentramiento en las zonas abisales del espíritu, que ella misma tematiza y que resulta vital a la creación de sus formas, lo que caracteriza tal género o categoría de lo poético manifestándose en una expresión moldeable a lo intuitivo, a lo irracional, a lo alógico y simbólico. Imperfección humana, e incompletud del mundo, búsqueda de un absoluto o procura de la divinidad, revelación del misterio como dádiva superior y no como saber adquirido, he ahí algunos de los temas de la poesía trascendente, referentes del lenguaje simbólico que caracteriza lo místico-poético.

En el estudio comparativo que realizamos entre la poesía de Paul Valéry y la de San Juan de la Cruz, el plano de los significados nos llevaba a un contenido común: una Esencia (Poesía y Dios, respectivamente), conocida en inefables experiencias, que el alma en búsqueda ardiente procura alcanzar y traducir. Otras veces, (Valéry, poema **Aurora**) la búsqueda, realizada en lo más profundo del yo sensible, "rota" la "tela" del pensamiento lúcido, tiene como finalidad y objetivo la fuente y origen de esas difusas imágenes de la inspiración. La aprehensión de lo divino aparece como tema de elección en la poesía mística, como destaca H. Hatzfeld al afirmar que "El poeta místico — cuya representación casi prototípica es San Juan de la Cruz — tiene la única doble función de aprehender a Dios y de someterse a la incitación y capacidad de trasladar esta aprehensión a una obra de arte, es decir, en este caso particular, a una poesía mística [...]".<sup>11</sup>

Una semejante inmersión en las profundidades de la psiquis (aunque con meta en la aprehensión o en el reconocimiento integral del yo profundo, trascendidos los límites del yo superficial) y el anhelo de perfección interior, llevan a la génesis de la expresión místico-poética en **Sobre los Angeles** de Rafael Alberti. "La particular conformación del anhelo de trascendencia revela una obra de raíces personales, torturadas, con 'empuje de abismo', que se formula en el movimiento de una queja airada, pero donde tiene cabida, como signo profundo del ímpetu de elevación espiritual, la intuición extá-

11 HATZFELD, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid, Gredos, 1968. p. 17.



tica de lo luminoso".<sup>12</sup> Una interesante manifestación que se inseriría naturalmente en la trascendencia poética la constituyen los textos considerados "sagrados", tal los discursos u oráculos de las profetisas de Cumae y Casandra, de la Eneida de Virgilio. Así los considera Ernesto Grassi al investigar el lenguaje originario que llama semántico, para lo que centra su atención en estos textos poéticos, "compuestos por un poeta cuyas firmes raíces se encuentran en las tradiciones religiosas antiguas, ya que Virgilio interpreta esos discursos conscientemente como una manifestación del poder directo de lo divino, de lo trascendente". (p. 90) No entrarían sin embargo en los límites de la temática poética que intentamos definir, los textos bíblicos, las obras de Doctores de la Iglesia, o los tratados de los místicos en general, pues constituyen escritos intencionalmente religiosos. Cuanto al eje temático de **Animal de Fondo**, de Juan Ramón Jiménez, revela la vivencia conquistadora e integradora de la divinidad a través de su captación extática, mientras los temas de la trascendencia en Cortázar se definen desde los títulos de sus obras: **El Perseguidor**, que designa a un protagonista no como personaje, sino como tensión humana hacia la meta trascendente; **Ahí pero dónde como**, pregunta de invocación o de perplejidad lanzada a la faz del enigma, desde el reconocimiento y la aceptación de su impenetrabilidad — y **Rayuela**, genial elaboración de una figura infantil que reproduce el viaje de un Cielo a un Infierno, evocando el diseño ritualístico del mandala, ceremonia de remoto origen místico y religioso.

### Límites de la trascendencia.

Una distinción que se impone al tratar de lo trascendente, es la que lo separa de lo **irreal**. Mientras lo trascendente es referido a un ámbito invisible pero intuido, a un "horizonte" de vigencias ausentes pero que se remiten a un Absoluto entrevisto, a esa ultrarrealidad que "por estar ordenada de acuerdo a leyes divinas que no acabamos nunca de percibir, es inaccesible a la inteligencia de los hombres",<sup>13</sup> lo irreal deriva de asociaciones inexistentes en la realidad concreta. La poesía podrá así, evocar referentes concretos, o una realidad trascendente, o aun crear irrealidades que podrán ser de naturaleza lógica o bien ilógica, asimilándose las asociaciones lógicas, según analiza Carlos Bousoño, a la poética tradicional y las ilógicas o irracionales a las poéticas contemporáneas. En cuanto a procedimientos técnicos, la imagen, el símbolo y la "visión" tienen su función pertinente y específica, como muy bien estudia el mismo

<sup>12</sup> SOIFER, p. 84.

<sup>13</sup> ALAZRAQUI, p. 192.

Bousoño en sus obras **Teoría de la expresión poética** y **El irracionalismo poético**.<sup>14</sup> Jorge Luis Borges en sus creaciones literarias invierte los términos, llamando "irrealidades" a los sistemas que definen nuestra realidad: metafísica, teología, meollos de nuestra cultura. De ahí su entusiasmo ante las posibilidades y alcances de la ficción fantástica: "Admitamos — dice — lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos **irrealidades** que confirmen ese carácter". (Alazraki, p. 190)

La problemática de lo trascendente propone también la alusión a las limitaciones de la empresa que visa el Absoluto; límites que podrán más o menos distenderse, pero sólo "posibilidades intersticiales" como dice Cortázar, autor en cuya obra la expresividad de las vivencias de acceso al absoluto se obtiene con tal riqueza de recursos, que su prosa adquiere una acentuada calidad poética.

"Precariedad" (Hatzfeld) cuanto a los resultados obtenidos, "relatividad" de las realizaciones poéticas, que después de Rimbaud no presentan más una "penetración progresiva en lo Desconocido", hecho que explica que "cada movimiento nuevo se lance hacia lo Trascendente pero recaiga y se instale en obras menos ambiciosas"; sin embargo, la conclusión positiva de Alberès, la que se refiere al precioso saldo de la empresa mística y poética prevalece en el sentir del poeta y en la apreciación de sus exegetas:

L'interessant est ce qu'il (le poète) rapporte de cette expérience, et qui nourrit le fonds commun, la mesure prise de l'affrontement de l'homme et du mystère, et cette trace qui rest de la lutte.<sup>15</sup>

Conciencia de la imposibilidad de alcanzar la plena revelación, pero esperanza indestructible en el acceso al absoluto, he ahí la posición del misticismo cortazariano; un fondo de escepticismo atravesado por un punto de luz, figurando la meta mística con su habitual representación luminosa comparable a "la luz que busca encenderse" imagen para la misma realidad en **El Perseguidor**. Repetidamente se expresa, por intermedio de los personajes de **Rayuela**, la fe en "el acceso":

Cerrando los ojos alcanzó a decirse que si un pobre ritual era capaz de **excentrarlo** hacia un centro sin embargo

14 **Teoría de la expresión poética**. Madrid, Gredos, 1956. 354 p. **El irracionalismo poético**. Madrid, Gredos, 1977. 457 p.

15 ALBERÈS, R. M. *Bilan littéraire du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Aubier-Montaigne, 1956. p. 176.

inconcebible, tal vez no todo estaba perdido y **alguna vez, en otras circunstancias, después de otras pruebas, el acceso sería posible.**<sup>16</sup>

Excentramiento que es, exactamente, signo de no toda la verdad, sino el embrión de toda verdad, que Guy Michaud atribuye a la función simbolizante.<sup>17</sup> En Cortázar, la confrontación al misterio, puede ser una desesperada actitud profundamente lúcida, que al aprehender sus propias limitaciones acaba minando la misma facultad figurativa. Pero no destruye la imantación del misterio, ese anhelo de trascendencia eje dorsal de la estructura estudiada. Al imperativo centrado en la fórmula cortazariana: "Fijarlos (los vértigos, aludiendo a la fórmula rimbaldiana 'Fixer des vertiges') y si es posible, serlos", (p. 488) se opone este "saber que no que mi vida me encierra en lo que soy, al borde mismo pero":

Como si todo dependiera de mí de una simple clave que un gesto o un salto me darían y saber que no, que mi vida me encierra en lo que soy, al borde mismo pero.<sup>18</sup>

Y, finalmente, la seguridad de saber que "pero tiene que haber un porqué" (Cortázar, p. 92) Así la pura opción del autor frente al binomio misterio-realidad/literatura es la determinante del eje generador de la expresión:

es él bruscamente: ahora (antes de empezar a escribir; la razón de que haya empezado a escribir) [...]. (p. 93)  
rezan las líneas iniciales de *cuento Ahí, pero dónde, cómo*. Pero si el texto concretiza el acto creador, la escritura es el único instrumento posible en el acceso al misterio, búsqueda, para Cortázar, tal vez no destinada al fracaso: la confrontación y la lucha, el medir fuerzas con lo desconocido, parece ser, al lado de la experiencia de ese misterio vivida en la propia carne, la incitación que fascina y arrebató al poeta, en todos los casos.

que escribiéndolo **por lo menos lucho** con lo inapresable, paso los dedos de las palabras por los agujeros de esa trama delgadísima [...]. (p. 95)

una zona otra (... aunque la expresión sea incorrecta, pero también hay que superponer o violar las palabras **si quiero acercarme, si espero alguna vez estar.** (p. 98)

Lo literario es así un testimonio, que el ser asume, de reconoci-

<sup>16</sup> CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, 1972. p. 102.

<sup>17</sup> *Méssage poétique du symbolisme*. Paris, Nizet, 1974. 3 v.

<sup>18</sup> CORTÁZAR, p. 100.

miento del misterio, aunque no lo sea de su elucidación. El filósofo también choca con el misterio; y esa misma atracción guía su lucha; pero si el Absoluto (o la Divinidad) permanece oculto, atrás de una línea simbolizada por el horizonte, extremo, línea siempre a la vista, sería inútil ponerse a camino- pregunta Eudoro de Souza. No, pues sólo caminando por ese camino que nunca termina experimentamos el límite, en la carne y en la sangre de nuestro espíritu.<sup>19</sup> Ese mismo límite, como desafío lingüístico y poético, es probado por el escritor en su "lucha con lo inapresable". Recordemos la confesión cortazariana: "que escribiéndolo por lo menos lucho con lo inapresable". La escritura es para él único instrumento posible en el acceso al misterio. Implícitamente, es la esperanza en la creación literaria como proceso de transmutación de la intuición, laboratorio operando el acceso o la aproximación a lo invisible. La necesidad de registrar la experiencia ("simplesmente tenía que decirlo"), de hacerla reconocible, no como individual y única, sino como uno de los posibles modos de interferencia de lo trascendente en el plano humano, confiere a la expresión el peso irrefutable del testimonio auténtico. En Jorge Luis Borges la misma percepción del abismo insondable entre el orden humano y el orden divino, y la misma creencia en el signo artístico como puente y ventana abierta a la revelación.

Filósofo, poeta y hombre de ciencia se reúnen en este reconocimiento del Misterio como frontera, y la sentencia que fija tal vez definitivamente los límites de todo trascender fue pronunciada por el hombre de ciencia que marcó la fisonomía de nuestra centuria con sus tentativas para elucidar los secretos del universo físico, Einstein: "En el misterio se funden la religión y el arte, y al fin, la misma ciencia". "Misterio" es la noción que configura, también para el ensayista Helmut Hatzfeld el medio operativo común a místico y a poeta. Finalmente hoy, al terminar el siglo, cuando la ciencia demuestra haber cumplido la tarea y la responsabilidad de revisar el universo einsteniano, proponiendo nuevas concepciones para incursionar en los secretos del Universo, lléganse a las mismas conclusiones: la impenetrabilidad de lo Real no reside en la imperfección de la ciencia sino en su misma naturaleza.

Ainsi devons nous renoncer a connaitre, au sens le plus fort, l'ultime réalité. [...] Si loin qu'il [le physicien] pousse la comprehension des choses, l'essentiel se dérobera toujours. [...] Le physicien en vient à penser que seul un réalisme non physique peut rendre compte de ce réel

19 SOUZA, p. 129.

voilé. Il n'hésite pas à qualifier cette substance ultime d'Être et, même, de Dieu: Le fait d'appeler Dieu la réalité indépendante marque avec une force accrue la différence entre celle-ci et toute réalité purement phénoménale... Le physicien se fait alors philosophe, metaphysicien ou poète pour traduire cette couleur de de l'espace, cette saveur du temps, bref, cette parfaite substance de toute chose.<sup>20</sup>

Y el crítico literario? Dejando de lado la eterna polémica sobre posibilidad o imposibilidad del conocimiento científico de la obra literaria, es evidente que el crítico se encuentra, en su tarea analítica, confrontado también a un insondable: el misterio de la creación literaria; Dámaso Alonso, bien describe su trayectoria:

Partimos, portanto, para um conhecimento científico do facto poético. Quixotes conscientes de antemão da nossa derrota. Muitos fenómenos temos que analisar, muitas normas poderemos induzir. Não penetraremos no misterio.<sup>21</sup>

#### **Poética de la trascendencia y expresión místico-poética: integración**

La expresión místico-poética, estructura desprovista de connotación estrictamente religiosa o teológica, pero que se refiere a una aspiración espiritual de trascendencia, queda delineada por dos rasgos condicionadores: a) una tendencia anímica elemental — el anhelo de trascendencia — desdoblada en cuatro motivaciones componentes de su canevas afectivo (búsqueda, queja, alabanza y éxtasis) y b) uno de los elementos formales, necesariamente condicionado a la expresión de esos impulsos: la configuración simbólica. Así resulta ser cristalización de una conexión con lo trascendente y de la transcripción que permite al poeta realizar "entre soberbio y fervoroso, esta función maravillosa de nominar", en el decir de Díaz-Plaja.<sup>22</sup>

Estos postulados componentes del esquema estructural básico a la teoría en cuestión, expuestos originariamente en la tesis **San Juan de la Cruz y Valéry**.<sup>23</sup>, se integran, en la ciencia teórico-literaria, junto a las proposiciones de base estilística que implican la constatación de un nexo esencial entre configuración formal y una tendencia afectivo-espiritual profunda y dominante en el artista, de raíces en lo inconsciente, caracterizadora de la cosmovisión, de la aprehensión poética,

20 CLOSETS, François de. Les vertiges du réel. L'Express, Paris (1487):66, jan. 1980.

21 ALONSO, Dámaso. Poesia espanhola. Rio de Janeiro, INL, 1960. p. 303.

22 DIAZ-PLAJA, G. Juan Ramón Jiménez en su poesía. Madrid, Aguilar, 1958. p. 304.

23 SOIFER, Miguellina. San Juan de la Cruz y Valéry; hacia una teoría de la expresión místico-poética. Curitiba, 1974. 153 p. Tese. Livre-docência. Universidade Federal do Paraná.

de la ordenación artística, trasgrediendo los límites de lo sentimental, confesional, anecdótico o personal. Siempre partiendo de la inmanencia de la obra literaria, el análisis estilístico arranca de los detalles formales de la obra, posponiendo toda interpretación puramente histórico-literaria o positivista. Umberto Eco opina que la investigación en torno del proyecto originario se perfecciona a través del análisis de las estructuras finales del objeto artístico. (p. 26).

Una vez que el anhelo de trascendencia es un hecho inherente a la más recóndita afectividad, al estrato más profundamente espiritualizado del yo poético, es evidente que toda interpretación sociológica, toda exégesis que implique una dependencia inmediata de la circunstancia histórica, colectiva, se atenuará al máximo en el estudio de la categoría místico-poética lo mismo ocurriendo con toda interpretación apoyada en el individualismo anecdótico-biográfico del autor, o con toda deducción que recaiga en peligro de psicologismo o de tipología temperamental.

El objetivo de los análisis realizados en nuestra obra es así el lenguaje expresivo de las vivencias de acceso al Absoluto, y el registro de las experiencias, sensaciones y visiones que este acceso conlleva, organizados en materia y forma literarias y proyectados en el estilo, como resultado de la actitud místico-poética. Ese propósito ya había sido enunciado en la tesis supracitada, donde mencionase el "objetivo más amplio de intentar una sistematización de los caracteres formales partiendo de ciertas consonancias en los respectivos estilos poéticos que así se configuran a consecuencia de semejanzas en el desarrollo del proceso creador, y por consiguiente resultan en semejanzas en la plasmación creadora, es decir en la obra creada." (p. 8). La expresión místico-poética deviene así una categoría crítica, obtenida por superación de estudios estilísticos de un autor, o de una obra, rumbo a la sistematización inductiva de ciertas categorías genéricas del estilo, como propone Dámasco Alonso, y aun integrándose en una tipología de categorías de lo poético, pero nunca encasillándose en los estudios consagrados a un estilo de época, o a elementos estructurales insulados considerados en un autor, en una obra, en un movimiento o en una literatura nacional. A gran diferencia del objetivo y métodos de Umberto Eco cuando analiza la obra abierta, si nos atenemos a su declaración: "a noção de obra aberta não é uma categoria crítica, mas representa um modelo hipotético, embora elaborado com a ajuda de numerosas análises concretas, útilíssimo para indicar, numa fórmula de manuseio prático, uma direção de arte contemporânea". (p. 26).

En el mismo intento de contrastar las proposiciones de la teoría de la expresión místico-poética con otras teorías afines, consideramos la interesante obra, ya citada, de Ernesto Grassi, en la cual busca descubrir la estructura del **lenguaje originario**, que llama también **lenguaje indicativo**, **lenguaje semántico**, y sus relaciones con la "imagen". El autor centra su atención en dos textos poéticos, pertenecientes al ámbito del lenguaje pre-filosófico: uno, del libro II de la **Eneida** Virgiliana, el canto de la Sibila de Cumae, insertado en el episodio en que Eneas consulta a la Sibila, en cuyo discurso ve Grassi un "ejemplo concreto de discurso arcaico, alusivo y visionario". El segundo texto, también un oráculo, lo encuentra en el **Agamemnón** de Esquilo, considerando el lenguaje de Cassandra como lenguaje alusivo de un ser humano poseído por el dios. Podemos ver ambas muestras desde el enfoque místico-poético, al considerar el impulso hacia la trascendencia en su momento de anhelo realizado, de éxtasis, ya que ambas profetisas hablan desde su condición extrahumana, cuando dejan de ser ellas mismas "individuos", para tornarse sólo "órganos de lo divino", y sus discursos son las profecías que emiten cuando, siervas de los Dioses, se someten completamente a él. Así, a priori y aparentemente, los caracteres que en su análisis textual deduce Grassi de esas muestras de "lenguaje semántico arcaico" que encuentra en la poesía, deberán, parcialmente al menos, coincidir con los caracteres formales del estilo poético-místico. En efecto, en tres puntos de contacto se reencuentran ambos enfoques: la confrontación con lo trascendental, en su momento extático; la elocución simbolizante, y el aspecto "emotivo", "apasionado" del elemento arcaico, opuesto a la racionalidad de lo discursivo según Grassi, y que en nuestra proposición se asimila a la dominancia afectiva, emotiva, del anhelo de trascendencia.

De éste último dijimos camponerse, en la teoría en estudio, de cuatro movimientos (búsqueda, queja, **alabanza**, éxtasis), que se reducen en la analogía con los textos proféticos mencionados, al último, momento del encuentro y posesión por el dios. Cuanto a la configuración simbólica que delimitamos, se confronta exactamente con la calidad metafórica, que caracteriza el lenguaje semántico de las sibilas:

A linguagem semântica da sibila é entremeada de metáforas e imagens que ocorrem de forma impressionante toda vez que a profetisa deseja tornar inteligível o significado de algo que tenha visto diretamente. (Grassi, p. 88).

Es en el análisis de lo metafórico como característica inherente al discurso arcaico, alusivo y visionario, donde se destaca el interés, para nuestra perspectiva teórico-literaria, de la investigación de Grassi, que lo lleva a admitir, por ejemplo que en la suposición de que se atribuya algún significado filosófico a la metáfora muchos presienten el peligro de que la filosofía tome un rumbo literario (p. 191). El autor insiste en el aspecto de que la esencia de lo metafórico no reside en la transferencia de palabras. (palabra trasladada llámase desde Cicerón a la metáfora), sino en el descubrimiento, en la **aprehensión** de algo en común a diferentes dominios. Esta **aprehensión** se torna visible por lo metafórico; y ese carácter de **visión**, de visible de lo análogo, no es racionalmente deducible. Es el reconocimiento creador e inmediato de lo análogo entre campos diversos lo esencial de la metáfora; ésta se apoya en el descubrimiento de **significados análogos**. Así, la metáfora y la inducción están arraigadas en la **visión** de tipos originarios, que sólo pueden ser "comprendidos" y "expresados" por un medio figurativo. Es en este aspecto donde la metáfora aparece también como la más alta expresión de la afirmación filosófica. La esencia metafórica y figurativa de cualquier conocimiento originario une conocimiento y "pathos", contenido y forma del discurso: "Debemos reconocer que en todos los niveles de vida desde el vegetativo o sensitivo hasta el espiritual, conseguimos ver lo originario sólo en el reflejo de sus efectos". (p. 197). Así, partiendo del estudio de las imágenes originarias en el hombre, llegase a la conclusión de que el "ambiente" (mundo sensorial propio a las diferentes formas de vida) de cualquier ser vivo representa el espejo de sus propias imágenes elementales: "Por lo tanto, la realidad, en su esencia más profunda, sólo viene a la luz bajo forma de reflejo, como metáfora". (p. 197).

No es objetivo del estudio de Ernesto Grassi distinguir las diferentes clases de lo figurativo (lo simbólico, lo metafórico, lo imagístico, etc.) pero la esencialidad que atribuye a lo metafórico en la organización del lenguaje arcaico que analiza, se revela plenamente coincidente con la esencialidad que también se atribuye, en la génesis de la expresión místico-poética, a lo que denominamos "configuración simbólica", incluyendo ahí las formas de imagen, símbolo, metáfora, *imagem* simbólica, como se estudió en la tesis supracitada.



# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ALAZRAQUI, Jaime. *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus, 1976. 364 p.
- 2 ALBERÈS, R. M. *Bilain littéraire du XXè. siècle*. Paris, Aubier-Montaigne, 1956. 272 p.
- 3 ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola*. Rio de Janeiro, INL, 1960. 677 p.
- 4 BOUSOÑO, Carlos. *El irracionalismo poético*. Madrid, Gredos, 1977. 457 p.
- 5 ———. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1956. 354 p.
- 6 CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo, Perspectiva, 1979. 128 p.
- 7 CLOSETS, François de. *Les vertiges du réel*. *L'Express*, Paris (1487): 64-6, jan. 1980.
- 8 CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, 1972. 635 p.
- 9 DIAZ-PLAJA, G. *Juan Ramon Jiménez en su poesia*. Madrid, Aguilar, 1958. 334 p.
- 10 ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1971. 286 p.
- 11 FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofia*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971. v. 2.
- 12 GRASSI, Ernesto. *Poder da imagem. Impotência da palavra racional*. São Paulo, Duas Cidades, 1978. 262 p.
- 13 HATZFELD, Helmut. *Estudios literarios sobre mistica española*. Madrid, Gredos, 1968. 423 p.
- 14 LALANDE, André. *Vocabulario técnico y critico de la filosofia*. Buenos Aires, Ateneo, 1953. v. 2.
- 15 MERCIER, André. *La poésie comme métaphysique*. Curitiba, 1978. Comunicação apresentada em la 4. Semana Internacional de Filosofia, de 3 a 9 de janeiro de 1978, UFPr.
- 16 MICHAUD, Guy. *Méssage poétique du symbolisme*. Paris, Nizet, 1974. 3 v.
- 17 SOIFER, Miguelina. *La expresion místico-poética en Alberti, Jimenez y Cortázar*. Curitiba, 1978. 249 p. Tese. Titularidade. Universidade Federal do Paraná.
- 18 ———. *San Juan de la Cruz y Valéry: hacia una teoría de la expresión místico-poética*. Curitiba, 1974. 153 p. Tese. Livre-docência. Universidade Federal do Paraná.
- 19 SOUZA, Eudoro de. *Horizonte e complementaridade*. São Paulo, Duas Cidades, 1975. 145 p.

# RESUMO

Ensaio de análise do conceito filosófico de **transcedência**, para estendê-lo ao âmbito da teoria literária, onde a transcedência passa a ser referente da apreensão poética. Tal apreensão caracteriza uma categoria do poético, já definida e estudada pela autora sob o rótulo de **expressão místico-poética**. A categoria do místico-poético integra-se assim no gênero mais abrangente da transcedência. Uma poética da transcedência no nível deste artigo implica num exame das concordâncias entre poesia e metafísica, e das atitudes diante do real, fundamentalmente a atitude metafórica. Fica assim preparado o terreno à sistematização dos princípios e procedimentos que regem a expressão da transcedência poética.