

“Lo Sagrado sea mi palabra”. La poesía de Hölderlin, desde Heidegger y Blanchot

Gabriela Caviedes

gcaviedes@uandes.cl

Universidad de los Andes, Chile

Centro de Estudios e Investigación Social SIGNOS

Resumen: El siguiente artículo aborda el modo en que tanto Martin Heidegger como Maurice Blanchot interpretan algunos aspectos esenciales del contenido de la poesía de Friedrich Hölderlin. Para ambos, Hölderlin es el poeta de poetas, y su labor resalta entre las demás, no por su belleza estilística, sino por su capacidad de levantar cuestiones de primer orden filosófico. La interpretación de cada filósofo de los poemas de Hölderlin ilumina a la vez el modo diverso de cada uno de comprender el Ser y la existencia de la verdad que conduce a él. Para el Heidegger posterior a *Ser y Tiempo*, Hölderlin es capaz de hacer poesía sobre la poesía, permitiendo al lector adentrarse al mundo del lenguaje propio del *Dasein* y develar así su ser. Para el filósofo alemán, el poeta —más aún que el filósofo— es el único verdaderamente capaz de notar la dramática ausencia del misterio del *Sein* entre los mortales, y Hölderlin es el único poeta que intenta comunicar a los lectores aquella percepción. En cambio, para Blanchot, Hölderlin tiene la destreza de mostrar cómo el lenguaje encierra en sí su propia imposibilidad, pues intenta recoger el ser de aquello que deviene, y lo hace mediante la conceptualización. El poema, en cambio, no tiene para Blanchot la aspiración de conceptualizar, sino de volcarse a sí mismo. Esto queda expresado de manera paradigmática en Hölderlin. De esa manera, el poeta alemán abriría la particular posibilidad de recuperar un mundo que, a diferencia de la estructura tranquilizadora y estable que presentan los sintagmas lingüísticos, está en un constante e inestable devenir.

Palabras clave: Hölderlin, Heidegger, Blanchot, poesía, *Sein*.

Abstract: The following article discusses how both Martin Heidegger and Maurice Blanchot interpret some essential aspects of the content of Friedrich Hölderlin's

poetry. For both, Hölderlin is the poet of poets, and his work excels the rest, not because of its stylistic beauty, but because of its ability to raise questions of the highest philosophical order. Each philosopher's interpretation of Hölderlin's poems illuminates each one's different way of understanding Being and the existence of the truth that leads to it. For the Heidegger after *Being and Time*, Hölderlin is the poet that makes poetry about poetry, allowing the reader to enter the world of *Dasein's* own language and thus unveil its being. For the German philosopher, the poet — more than the philosopher—is the only one truly capable of noticing the dramatic absence of the mystery of Being among us mortals, and Hölderlin is the only poet who attempts to communicate to readers that perception. On the other hand, for Blanchot, Hölderlin has the skill to show how language encloses within itself its own impossibility, for it tries to grasp the being of constantly changing things through conceptualization. The poem, on the other hand, does not have for Blanchot the aspiration to conceptualize, but to turn in on itself. This is paradigmatically expressed in Hölderlin. In this way, the German poet would open up the particular possibility of recovering a world that, unlike the reassuring and stable structure presented by linguistic syntagms, is in a constant and unstable change.

Keywords: Hölderlin, Heidegger, Blanchot, poetry, *Sein*.

Introducción

Desgastados, maltrechos y cubiertos de polvo. Así se ven los viejos botines que Vincent van Gogh se esmeró en plasmar en su cuadro *Zapatos de labriego*. Unos botines con los que alguna esforzada campesina cuenta para salir a trabajar la tierra sin notarlos, quizá sin siquiera mirarlos, al calzárselos por la mañana. La obra no es la más connotada del artista sueco, ni figura junto a sus autorretratos, sus noches estrelladas o sus girasoles, pero dio lugar a una compleja reflexión filosófica acerca de la esencia y el origen de la obra de arte en Martin Heidegger. Según el filósofo alemán, la obra de arte será, según lo evidencia el cuadro de Van Gogh, aquello que es capaz de develar el ser, ese que siempre se esconde ante la mirada de quien observa el devenir de lo ente. De entre las obras de arte, la poesía, en particular la de Hölderlin, ocupa un lugar especial. Mediante el lenguaje, el poeta lleva al lector a un recogido claro, y lo acerca al Ser.

Maurice Blanchot coincide con Heidegger en la elección de Hölderlin como poeta de poetas, y en que su poesía es capaz de conducir a la reflexión¹. Pero las palabras del poema de Hölderlin lo llevarán a conclusiones fuertemente disidentes del planteamiento heideggereano. Blanchot, cuya comprensión del lenguaje es distinta de la que tiene Heidegger, concreta a través de la poesía el “paso (no) más allá” que atraviesa su pensamiento. Este trabajo contrastará la perspectiva filosófica de ambos autores a partir de la interpretación que dan a la obra del poeta alemán. Tal perspectiva impactará también en el modo que tiene cada uno de sugerir la acción filosófica del arte sobre el observador.

I. “Levantarse un mundo” y “traer aquí la tierra”

En su ensayo *El origen de la obra de arte*, que escribiera entre los años 1935 y 1936, cuando ya habían pasado los sistemáticos días de *Ser y Tiempo*, Heidegger buscaba descubrir cuál es la esencia de la obra de arte². Ésta, como desarrolla en extenso, es una cosa, puesto que todo lo ente es *res*. Pero no es cualquier tipo de cosa. Resulta chocante hablar del David de Miguel Ángel como una “cosa”, tal como es chocante hablar de David Jiménez como otra “cosa”. En ese sentido, se reserva la palabra más bien para los utensilios. Los lápices, las sillas y los calcetines son cosas. El ente-a-la-mano al que aquí se alude se asemeja a la obra de arte por ser creación humana, pero es menos que ella por carecer de su autosuficiencia. En efecto, he aquí una particularidad que distingue a la cosa-obra de la cosa-instrumento: su autonomía. Mientras el utensilio está hecho para ser utilizado, y su carácter

¹ Claro que, a diferencia de Heidegger, que está interesado en el metapoema propio y exclusivo de Hölderlin, Blanchot puede recurrir tanto a él como a Mallarmé o a Rilke para efectos de lo que quiere ilustrar.

² Los análisis de Heidegger distan mucho del método que elabora la estética filosófica. En primer lugar, porque el objetivo de toda su filosofía desde *Ser y Tiempo* es siempre el mismo: descubrir el sentido del ser. Todo el pensamiento de Heidegger encuentra cohesión bajo el concepto de *Sein*, también cuando reflexiona sobre la belleza y su expresión en el arte. En segundo lugar, porque el alemán no está de acuerdo con la concepción moderna que se tiene de la estética como filosofía del arte, ni cómo se ha llevado a cabo su estudio. La misma palabra “estética” proviene del griego *aísthesis*, lo cual ya contextualiza las investigaciones en el ámbito de simple filosofía de la sensibilidad. El punto de arranque de los textos de estética no está en la obra misma, ni menos en el arte en cuanto tal, sino más bien en el yo del artista. Heidegger no sólo no está interesado en este tipo de cuestiones, sino que le parecen erradas. Una buena reflexión sobre el arte ha de trascenderlas con mucho.

de cosa aparece precisamente cuando se lo usa, la esencia de la obra de arte no reside en su instrumentalidad (Heidegger, 2001).

La reflexión que Heidegger ha elaborado en torno al utensilio ha sido posible a partir del análisis de la obra de Van Gogh que hemos mencionado más arriba: *Zapatos de Labriego*, que exhiben el útil por excelencia. El detalle no debe ser pasado por alto: la verdad de un artefacto en tanto utensilio ha sido mostrada a través de la obra de arte. Como la cosa-instrumento no se percibe en su utilidad (es decir, más utensilio es cuanto menos se la concibe como objeto de conocimiento), ha sido necesario *desocultarla* gracias a la obra de arte. Los griegos usaban el nombre *alétheia* para hablar del desocultamiento, que se traduce como “verdad”. De todo esto Heidegger concluye que la esencia del arte es, entonces, el ponerse a la obra la verdad de lo ente (Heidegger, 2001).

Que el arte “ponga en obra la verdad de lo ente” no quiere decir que el arte sea una mimesis de la realidad, como si se limitara a copiarla o a retratar lo que ya sabemos de la cosa, sino que el mundo adquiere “un rostro, y los hombres la visión de sí mismos” a través de él (Heidegger, 2001, 30)³. El Partenón no imita, sino que devela el propio rostro de Atenea, en tanto se hace presente en el templo⁴. El David no intenta copiar la figura del personaje bíblico, sino que lo trae aquí. En la narrativa literaria no sólo se relata, sino que se vive y se revive un hecho. La obra de arte, tanto como es instalada y consagrada como obra, es instaladora de la verdad, puesto que nos abre a todo lo ente. Esto es lo que Heidegger llama “levantar un mundo”, y, tanto como elaborada, es también elaboradora del ser. Para el filósofo, la obra de arte “trae aquí la tierra”. La verdad “acontece” y se hace presente a través de una obra que erige para el observador un mundo, que en este contexto se

³ Jacques Derrida dirá luego que el modo de interpretar el arte de Heidegger también es imitativo, aunque no corresponda a la *adequatio*. En cuanto que se ordena a un mundo organizado existente previamente a la representación a la cual la verdad hace referencia, el arte que la desoculta es mimesis imitativa (Derrida, 1997).

⁴ Aunque, en rigor, desde la perspectiva heideggeriana, hoy el Partenón ya no es obra. Es sólo un despojo, tristemente levantado aun en Atenas, y cuyos frisos se exhiben en el Museo Británico. Atenea ha huido para siempre de su templo, y éste ha perdido así su sacralidad.

comprende ónticamente⁵. Ahora, como ya había mostrado en *Ser y Tiempo*, el *Dasein*, el ser humano, es el único que propiamente tiene un mundo, porque su existencia es externalidad, luego el *Dasein* es el único capaz de arte. La obra artística es la proyección de su mundo, de modo tal que puede construirlo externamente y comunicarlo a los demás.

Ahora bien, la particularidad del *Dasein*, que lo vuelve capaz de levantar un mundo y abrirse a la exterioridad es su posesión de lenguaje. Éste no está tomado en tanto simple herramienta de comunicación o como mecanismo de significantes materiales que transportan un significado. El lenguaje, al nombrar a lo ente, permite que éste aparezca por primera vez en el horizonte del *Dasein*. Es aquella característica del ser humano que permite la construcción y expansión de su mundo. Por eso, el ente que no posee lenguaje no puede poseer mundo, ni abrirse a lo ente (incluyéndose a sí mismo), ni develar el ser. “El lenguaje —señala Heidegger— es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente. En donde no está presente ningún lenguaje, por ejemplo, en el ser de la piedra, la planta o el animal, tampoco existe ninguna apertura de lo ente y, por consiguiente, ninguna apertura de lo no ente y de lo vacío” (Heidegger, 2001, 53).

Así pues, Heidegger vincula el arte con el poema en sentido amplio, es decir, como uso excelso de un lenguaje que inaugura el mundo. Todo arte es poema en tanto que nombramiento del ser de lo ente. Desde luego, no es posible simplemente identificar, por ejemplo, la música con la poesía, pero es que ésta es un modo específico del poema. Por eso Heidegger se concentra luego en el quehacer poético propiamente tal. Si el lenguaje es el que permite abrir el mundo del *Dasein*, y la poesía es la cumbre de las artes del lenguaje, entonces la poesía es, sin más, la reina de las artes. Lo anterior debiera conducirnos a un análisis riguroso del modo en que la poesía expresa el ser de lo ente, pero el poema se resiste a ser escrutado por los rigores de la filosofía. Heidegger busca otra manera de abordar el asunto. Dice en *El poema*:

⁵ En realidad, de los cuatro sentidos en que la palabra “mundo” puede entenderse en Heidegger, el mundo que abre la obra artística es aquel cuyo sentido es más propio de la palabra

Hablar sobre el poema querría decir: desde lo alto, y por tanto desde fuera, averiguar qué es el poema. ¿Con qué derecho, con qué conocimiento podría ocurrir eso? Faltan ambas cosas. Por tanto, sería arrogancia querer hablar sobre el poema. Pero ¿qué hacer sino? Más bien así: que nos dejemos decir por el poema en qué consiste su peculiaridad, en qué descansa. Para percibirlo de un modo suficiente, debemos estar familiarizados con el poema. Pero verdaderamente familiarizado con el poema y el poetizar sólo lo está el poeta. El modo apropiado al poema de hablar de él sólo puede ser el decir poético. En él, el poeta no habla ni sobre el poema ni del poema. Poetiza lo peculiar del poema. Pero eso sólo lo logra cuando poetiza a partir de la disposición de su poema y poetiza únicamente esa misma. Un poeta extraño, si es que no misterioso. Existe: se llama Hölderlin. (Heidegger, 1983, 196)

Para Heidegger, el poeta alemán Friedrich Hölderlin es el autor ideal para mostrar la esencia de la poesía. No porque sus versos sean los más sublimes jamás escritos, sino más bien porque Hölderlin metapoetiza. “No se ha elegido a Hölderlin —comenta el alemán en otro ensayo— porque su obra realice, como una más entre otras, la esencia universal de la poesía, sino sólo porque la poesía de Hölderlin está sustentada por la determinación poética de poetizar la esencia de la poesía. Hölderlin es para nosotros, en un sentido eminente, el *poeta del poeta*” (Heidegger, 1983, 55-56). En cierto sentido, él posee el don más raro de todos: es capaz de entender verdaderamente y comunicarnos el ser de lo ente cuando se manifiesta brevemente en ese espacio que es la poesía. Hölderlin no sólo poetiza, sino que, poéticamente, cuenta al lector cuál es la labor del poeta, y, por lo tanto, le permite introducirse en su mundo. Hölderlin erige y comparte su mundo (algo que sólo puede hacerse adecuadamente mediante la obra de arte) para que el lector pueda adentrarse en él. Heidegger analiza numerosos de sus poemas, y algunos fragmentos de sus obras que le llaman particularmente la atención. En *Hölderlin y la esencia de la poesía*, por ejemplo, el filósofo se detiene en el siguiente fragmento que, según relata, data del año 1800.

Pero el hombre habita en cabañas y se cubre en recatado ropaje, pues cuanto más íntimo es, / más cuidadoso es también y más guarda el espíritu, como guarda la sacerdotisa la llama celeste que es su entendimiento / [...] y para eso se le ha dado [al hombre] el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que creando y destruyendo y sucumbiendo y regresando a la Maestra y Madre que vive eternamente, atestigüe lo que es (en Heidegger 1983, 57).

Para Heidegger, aquí queda anunciada la idea según la cual el lenguaje es una propiedad del hombre, gracias a la cual puede comunicarse y entenderse, crear y estabilizar su mundo. Hölderlin poetiza entonces sobre la verdadera labor del lenguaje, sobre la más alta de sus misiones, que constituye finalmente la esencia misma del *Dasein*. Pero caer en la cuenta de aquello impacta necesariamente sobre el quehacer del propio poeta, guardián de las palabras. La misión poética es la del anunciador del ser para todos quienes no han alcanzado a vislumbrarlo.

Cabe señalar que no toda palabra ni cualquier palabra es realmente capaz de poner por obra al ser, ni levantar el mundo del ser humano, sino solamente aquella que Heidegger denomina “palabra esencial”, en contraste con la que resulta superflua y engañosa. Aunque en el lenguaje ocurre la revelación del Ser y la construcción del mundo inherente al ser humano, esa misma posibilidad alberga “el peligro de peligros, porque crea primero, y deja abierta, la amenaza del Ser en general” (Heidegger, 2014, 58). Es posible dar al lenguaje un uso embustero, que destruya el propio mundo en vez de abrirlo, y que, en vez de acercar al hablante al Ser, lo alejen de él. El riesgo aflora cuando palabras triviales se revisten de apariencia de esencialidad. Heidegger advierte que “una palabra esencial se presenta a menudo, por su sencillez, como algo inesencial. Y lo que, por otro lado, asume en su ornamento el aspecto de esencial, es sólo algo añadido o imitado. Así el lenguaje debe situarse constantemente en una apariencia creada por él mismo, arriesgando así lo más propio suyo, el auténtico decir” (Heidegger, 1983, 58). Luego de haberse cubierto de esa apariencia, se corre el grave peligro de que el hablante dé “el giro más superficial, y de verse enredado en conversaciones ociosas con el carácter aparente que las acompaña” (Heidegger, 2014, 59). La palabra esencial es, en cambio, la destinada a llevar a cabo la delicada tarea de iluminar al Ser. A la vez, la operación poética, mediante el decir de la palabra esencial,

hace presente al ser, que oculto de suyo, se encuentra hoy más oculto que nunca. Antaño, la noción de lo sagrado permitía un cierto acceso al misterio del Ser, pero los dioses han huido, y las tinieblas se expanden por la tierra. Haciendo eco de la advertencia nietzscheana, señala Heidegger que, al huir los dioses de la tierra, se apaga todo el esplendor de la divinidad, y el mundo queda privado de su fundamento (Heidegger, 2001)⁶. Tan en tinieblas estamos, que ni siquiera sentimos la falta de divinidad, de modo que se abre ante nosotros un tiempo de penuria. “El tiempo es de penuria —señala Heidegger en *¿Y para qué poetas?* — porque le falta el desocultamiento de la esencia del dolor, la muerte y el amor [...]. Hay ocultamiento en la medida en que el ámbito de esa pertenencia es el abismo del ser. Pero aún queda el canto, que nombra la tierra”. El poeta hace las veces de profeta en el trágico escenario de una tierra sin dioses. Él es el mortal que siente su ausencia. Pero, así como percibe esa desgarradora ausencia, así también el poeta puede salir a su espera, y cantarles en su encuentro.

¡Mas ahora nace el día! Lo esperé y vi venir.

Y lo que vi, lo Sagrado sea mi palabra (Hölderlin, 2012, 187).

La forma verbal en que Hölderlin se expresa en su poema *Como en día de fiesta* es iluminadora. Si hubiese dicho, por ejemplo, “y lo que yo vi ha sacralizado mi palabra”, entonces el análisis se volvería sobre el poema mismo y su capacidad para constituirse, él mismo, en lo Sagrado⁷. Pero Hölderlin usa el subjuntivo: *das Heilige sei mein Wort*. Así, el poeta nos muestra una cierta esperanza de que lo Sagrado se de *a través* de su pluma. La sacralidad no recae en el poema, ni mucho menos en el poeta. Estos no son sino instrumentos para dar con lo Sagrado, son el espacio intersticial entre los mortales y los dioses. Pero, paradójicamente, ese claro sólo puede ser oscuro, porque la verdad del misterio no se desvela con sencillez. La tarea del poeta es la de un delicado coqueteo entre la oscuridad y la luz. Heidegger se vale de una

⁶ En estas líneas he hecho un rápido salto desde el Ser a “los dioses”, que a continuación pasarán a constituir “lo Sagrado”. No he justificado el cambio conceptual en aras de la brevedad, pero baste con decir que aquel último concepto engloba los dos anteriores: el Ser y los dioses son tomados bajo el mismo prisma de lo sagrado, lo indecible, lo misterioso y fundamental. La huida de los dioses de la tierra ha ocultado el Ser aún más, y más sed de él siente el filósofo, aquel que piensa el Ser; y el poeta, el que nombra lo Sagrado.

⁷ Para un análisis parecido véase Duque, Félix (2006).

variante del famoso poema *Archipiélago* para iluminar este punto. Clama Hölderlin:

Pero porque están tan cerca los dioses presentes, debo estar yo como si estuvieran lejos, y oscuro en las nubes debe estarme su nombre, / sólo que, antes que la mañana se me ilumine, antes que la vida arda al mediodía, me los nombro yo en silencio, para que el poeta tenga su haber, / pero cuando desciende la luz celeste me gusta pensar en la del pasado y digo: ¡florece sin embargo! (en Heidegger, 1983, 198)⁸.

Heidegger explica:

El poeta se ve «obligado» a un decir que «solamente» es nombrar en silencio. El nombre en que habla ese nombrar debe ser oscuro [...]. El nombrar desvela, patentiza. Nombrar es el indicar que deja percibir. Pero si esto ha de ocurrir de tal modo que se aleje de la cercanía de lo que se ha de nombrar, entonces tal decir de lo lejano se convierte en decir de la lejanía para llamar. Pero si lo que hay que llamar está demasiado cerca, su nombre debe ser «oscuro» para que lo llamado permanezca preservado en su lejanía. El nombre debe velar. El nombrar es al mismo tiempo un ocultar en cuanto llamada desveladora (Heidegger, 1983, 199-200).

La paradoja es evidente. Cuando se nombra algo, se lo hace demasiado patente, demasiado obvio. Pero si lo Sagrado por esencia se debe esconder, si lo misterioso pierde todo misterio si se exhibe, ¿cómo nombrarlo? ¿Cómo señalarlo a plena luz? Hace falta una maniobra lingüística para nombrar algo sin decirlo, sino más bien sugerirlo. Las palabras aquí no exponen conceptos claros y distintos, como lo hacen las ciencias o la filosofía, sino que evocan, llaman aquello que se oculta a lo lejos, o bien indican a la vez que disimulan lo que se encuentra frente a nuestros ojos. Tales palabras solo pueden tejerse

⁸ El fragmento que analiza Heidegger no se encuentra ya en las versiones publicadas de *Archipiélago*. No obstante, otros versos del mismo poema ilustran el mismo punto: “¡Mira! En aquel lugar soltaba las amarras de su nave el comerciante, soñando en lejanías, alegre, pues también a él le soplabla la brisa aligera, y los dioses también le amaban, como al poeta, pues conciliaba los buenos dones de la tierra, y unía lo lejano con lo próximo” (Hölderlin, 1971, 84).

poéticamente. Así el poeta, y sólo él, tiene en sus manos la delicada tarea de desvelar y esconder, de invocar en silencio, y de acercar alejando al Ser, vedado a los mortales.

II. El paso más allá del *Espacio literario*

Para Heidegger la antigua presencia de los dioses, aquellos que ahora han huido de la tierra, solía permitir el acceso a un Ser hoy perdido, y que el poeta debe esforzarse por recobrar. Blanchot coincide en el diagnóstico, pero su evaluación y tratamiento es muy diferente. Dice en *Conversación infinita*:

Antaño los dioses, antaño Dios, nos ayudaron a no pertenecer a la tierra donde todo desaparece y, con la mirada fija en lo imperecedero, que es lo supraterrrestre, organizar sin embargo esta tierra como morada; hoy en día, cuando faltan los dioses, nos desviamos cada vez más de la presencia pasajera para afirmarnos en un universo construido a la medida de nuestro saber (Blanchot, 2008, 41-42).

Para el francés, la búsqueda incesante de lo imperecedero se ha dado en diversas formas. Allí donde antes los dioses aseguraban la eternidad, hoy se intenta reafirmar con saberes que claman perpetuidad, y que constituyen el pequeño mundo de certezas en el que se desenvuelve el ser humano. El lenguaje es herramienta crucial para ello. Como también lo veía Heidegger, el lenguaje levanta un mundo, nos construye “cabañas y recubre en recatado ropaje”. El uso lingüístico permite habitar el mundo y compartirlo, dominando las cosas que nos circundan con un nombre. La palabra cumple una labor fijadora, paralizadora, que tiene ventajas para la elaboración de mundos estables, pero desventajas respecto de la realidad. Con el fin de incluir en nuestro dominio nuestro mundo circundante, el lenguaje lo desfigura. Así, por ejemplo, la conceptualización de una masa de agua que corre rauda camino al mar recibe el nombre de “río”, y la posesión de ese vocablo permite incluirlo en el mundo que se domina. Pero al nombrar el río, su palabra lo congela. Blanchot denuncia el engaño: el lenguaje implica la muerte de lo real, porque lo real es el devenir. Todo intento por fijar el ser en un eterno presente es

fallido, por ilusorio. Las palabras corren el riesgo de “perder la muerte”, es decir, disipar el devenir que es propio de la cosa antes de ser nombrada.

Pero entonces, ¿cómo rescatar la realidad, si al decirla, desaparece? ¿Cómo puede decirse el permanente devenir sin errar al momento mismo de señalarlo? No parece que pueda hacerse tal cosa, al menos no filosóficamente, no mediante un lenguaje conceptualizador. La única alternativa que pareciera quedar es la utilización de un lenguaje que no fije nada, que no “congele” nada. Que no señale nada verdadero, y no suponga lógicas de verdad más que las suyas. Blanchot también recurre entonces al poeta para abordar este problema, porque el poema sería capaz de hacer que el lenguaje se hable a sí mismo sin fijar nada. No tendría por objeto hablar de lo presente, sino de la única inmediatez posible: aquella que rehúye toda presencia y mediación que exigen las categorías del lenguaje. En ese sentido, piensa Blanchot, la poesía es el decir de lo imposible, el ejercicio puro de un lenguaje que no se apodera de la cosa, sino que sólo se expresa a sí mismo, traspasando los límites de toda construcción de mundo. El lenguaje del poeta devuelve el río a su cauce, y despierta el deseo de lo no-presente. Nuevamente, es Hölderlin el poeta escogido para respaldar el punto de Blanchot. Considérese, por ejemplo, el poema *Bonaparte*. Dice Hölderlin:

*Son los poetas ánforas sagradas
 Donde se guarda el vino de la vida, el espíritu de los héroes /
 Mas el espíritu impetuoso de este joven, ¿no haría saltar, acaso,
 en pedazos el ánfora que intentara contenerlo?
 Intacto déjelo el poeta
 Cual no toca el espíritu de la Naturaleza
 Esta materia hace de los maestros aprendices.* (Hölderlin, 1972, 135)

El tópico según el cual el poeta debe dejar intacto el espíritu en perpetuo devenir de la naturaleza engarza muy bien con el fragmento de poema del 1800, que Heidegger había rescatado y al que hemos aludido más arriba. Según decía allí Hölderlin,

Y para eso se le ha dado (al hombre) el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que creando y destruyendo y sucumbiendo y regresando a la Maestra y Madre que vive eternamente, atestigüe lo que es.

En su uso, parece indicar Hölderlin, el lenguaje exhibe su capacidad constructiva y destructiva sobre la naturaleza. Pero las posibilidades de construcción o destrucción son distintas para Heidegger y para Blanchot. Lo que estaba en juego para Heidegger era la solidez y la autenticidad del mundo del *Dasein*, según si se utilizaban palabras esenciales o engañosas. Según la perspectiva de Blanchot, en cambio, tal solidez y autenticidad del mundo lingüístico del hablante no son una ventaja, sino más bien una pérdida. Para el francés es necesario leer a Hölderlin según la paradoja intrínseca a la herramienta lingüística que hemos señalado, a saber, que el uso cotidiano del lenguaje crea sentido, pero también lo “destruye” y lo hace “sucumbir” al perder la realidad en permanente cambio. Sin embargo, la poesía tiene la ventaja de habitar una cierta libertad que el lenguaje mismo permite, si se lo usa de una manera distinta. En el espacio literario poético, “el lenguaje no es un poder, no es el poder de decir. Nunca es el lenguaje que hablo. En él, nunca hablo, nunca me dirijo a ti y nunca te interpeleo [...]. (Este lenguaje) habla como ausencia. Allí donde no habla, ya habla” (Blanchot, 1969, 45). Dicho de otro modo: la ventana que abre el poeta no requiere que su lenguaje construya un mundo de certezas fijas. La destrucción y caída de las creaciones esenciales del lenguaje no constituyen el peligro, sino la ventaja. No se trata de señalar verdades, ni de su opuesto dependiente, falsedades. La palabra del poeta puede constituir un no-nombrar la cosa, devolviéndole así a la naturaleza el misterio inasible de su cambio. Sólo a través de este peculiar uso del lenguaje, que no estabiliza, sino que sólo opera como modelo de su clausura a través de su propio impoder, se regresa al mundo del devenir. Cuando el significante deja ir al significado y lo evita, el foco se vuelve sobre el lenguaje mismo. “El lenguaje adquiere entonces toda su importancia —refuerza Blanchot—; se convierte en lo esencial; el lenguaje habla como esencial y por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra especial” (Blanchot, 1969, 35).

Quizá alguien, apresurándose, podría leer entonces el verso de Hölderlin “*das Heilige sei mein Wort*” intuyendo que, esta vez, es el decir mismo

del poeta el que se ha vuelto sagrado, por ser una palabra esencial que destruye el sentido creado e impuesto al ser de la cosa. Pero el francés no piensa que lo sagrado sea la palabra esencial en sí. La palabra esencial es la que evoca lo Sagrado, al igual que en Heidegger. Lo que cambia con respecto a este no es tanto el estatus revelador de la poesía, que en ambos casos es el decir de lo Sagrado, sino más bien aquello a lo que se refiere la sacralidad. “Lo Sagrado es la presencia «inmediata», es ese cuerpo que pasa, seguido y aprehendido hasta la mismísima muerte [...]; lo Sagrado no es por tanto nada más que la realidad de la presencia sensible” (Blanchot, 2008, 46). Lo Sagrado es ahora la “muerte” del ser, en tanto realce del devenir y quiebre de toda estabilidad posible. Se trata del imposible decir del devenir. El poeta, por tanto, ya no tiene la misión, como la tenía en Heidegger, de acercar los dioses a los hombres, sino de habitar en el hiato que los separa, porque, en Blanchot, los dioses no son lo Sagrado. Tanto ellos como el mundo conceptual de los hombres encierran la ilusión de lo impercedero (Blanchot, 1969, 262). La labor del poeta es entonces navegar errante en un mundo sin cabaña ni ropajes, desterrado del cielo y de la tierra, sin certezas construidas y sin anhelos de divinidad. Leído con los lentes de Blanchot, así parece sugerirlo Hölderlin en ciertos pasajes. Por de pronto, en aquella versión perdida del *Archipiélago* que había citado Heidegger: *porque están tan cerca los dioses presentes, debo estar yo como si estuvieran lejos, y oscuro en las nubes debe estarme su nombre*. Pero el lamento resignado del poeta sin patria ni cobijo aparece también en otros poemas. Piénsese por ejemplo en *Como en día de fiesta*:

*Y de ahí que ahora beben
divino fuego, sin peligro,
los hijos de la Tierra.
Mas a nosotros nos corresponde,
oh Poetas, estar bajo los truenos del Dios
desnudas las cabezas,
y aferrar con la propia mano del Padre
el rayo mismo para entregar al pueblo,
envuelta ya en el Canto*

la dádiva divina (Hölderlin, 1972, 32)⁹

El tono sombrío que Blanchot detecta en Hölderlin lo inclina a considerar que el fenómeno que ha detectado el Poeta dista mucho de ser alegre y tranquilizador, como el de quien ha descubierto el claro que trae a nuestros ojos mortales la maravilla del tímido *Sein*. Más bien, lo que parece haber sucedido es que los poetas han accedido a la contemplación de “lo Sagrado” entendido como la presencia sensible mutable, y ahora intentan comunicar un escabroso mensaje: no hay verdad imperecedera, no hay claridad ni certeza alguna que pueda ser comunicada a través del lenguaje. Lo único que resta al poeta es dar testimonio de la impotencia del lenguaje, para aquellos a quienes les sea dado comprender el mensaje. Así, continúa Hölderlin en *Como día de fiesta*:

*¡Ay de mí!
Y si al punto lo digo,
Me acerqué a contemplar los Celestiales,
Y ellos precipitaron a la profundidad
Al falso sacerdote,
Al abismo de los mortales,
Para que allí cantara, en la tiniebla,
Mi admonitorio canto a los que comprenden*
(Hölderlin, 1972, 33)

El canto del poeta es entonces, para Blanchot, el clamor de quien ha dado con la imposibilidad del lenguaje para asir el mundo que lo circunda. Los versos de Hölderlin solo dejarán traslucir esa clausura del lenguaje en tanto herramienta de comunicación de la verdad.

La consideración de la poesía como espacio de desocultamiento del ser de lo ente en Heidegger había derivado de la reflexión en torno a la obra de arte como cumbre de ese fenómeno. Blanchot hace el mismo recorrido,

⁹ Cabe señalar que Blanchot no comenta este pasaje ni el siguiente. Con todo, ellos funcionan como botón de muestra del tipo de lectura que hace el francés.

pero a la inversa¹⁰. El lenguaje puede otorgarnos acceso a la inmediatez que hemos perdido en el mismo uso del lenguaje, y la poesía es la manera en que el lenguaje destruye las certezas que él mismo construyó. Tal vez, piensa Blanchot, la obra de arte en general pueda tener tal efecto. El francés subraya con Heidegger la diferencia entre la obra de arte y la utilidad del utensilio, y recalca también que la obra de arte rompe el círculo de utilidad para hacer presentes las cosas según lo que son, y no ya según su carácter de útil. Pero es precisamente en ese sentido que la obra de arte nos desestabiliza, y derrumba el mundo en el que estamos acostumbrados a vivir. Porque, ¿qué seguridad otorgan los objetos fabricados cuando son desarraigados de su función?

La obra no aporta ni certeza ni claridad. Ni certeza para nosotros ni claridad sobre ella. No es firme, no nos permite apoyarnos en lo indestructible ni en lo indudable [...]. Del mismo modo que toda obra fuerte nos arranca de nosotros mismos, de la costumbre de nuestra fuerza, nos debilita y nos aniquila, del mismo modo no es fuerte respecto de lo que es, no tiene poder, es impotente, y no porque sea el simple reverso de las variadas formas de la posibilidad, sino porque designa una región donde la imposibilidad ya no es privación sino afirmación (Blanchot, 1969, 211).

Nuevamente Blanchot propone la obra artística como la experiencia del exilio del mundo conocido, para abandonar al lector en un impoder entendido no ya como negación del poder sino como traspaso de sus límites. Los *Zapatos de Labriego* de Van Gogh, entonces, no desocultan el ser de los botines de la campesina: más bien hacen temblar su mundo, en el que los zapatos tenían una función que ahora, en el óleo, ya no tienen.

¹⁰ Un lector medianamente familiarizado con Blanchot sabrá reconocer que él no hace análisis ordenados según una concatenación lógica de argumentos como Heidegger. Si lo hiciera, traicionaría la búsqueda de la no-lógica y el no-pensar que atraviesa el pensamiento del escritor francés. En ese sentido, en rigor, es una impropiedad de mi parte atribuir a la obra blanchotiana un “recorrido a la inversa” en relación con Heidegger, cuando lo que hay más bien son fragmentos recogidos en distintas obras. En realidad, es el lector, quien, sencillamente siguiendo el orden de las páginas de los libros, podría estructurar un argumento como el que presento aquí.

III. Tras la poesía, filosofía

Tanto para Heidegger como para Blanchot, las reflexiones en torno a la poesía y a la obra de arte están lejos de ser solamente estéticas, sino que responden a preguntas filosóficas semejantes a las que antaño se hiciera Heráclito. Heidegger intentó buscar en la obra artística la entrada al mundo del Ser, y Blanchot, el acceso al devenir. En ambos casos se trata del ingreso a lo misterioso, a aquello que la cotidianidad es incapaz de asir, y que por lo tanto necesita de un fenómeno único, que Blanchot llama un “momento fulminante”, para darse. Pero lo que de hecho se da en el poema es diverso en los dos autores porque poseen una comprensión muy dispar del lenguaje y de lo Sagrado. El misterio del Ser en Heidegger, si bien perpetuamente oculto, puede desvelarse en el arte, por cuanto éste pone en obra la verdad de lo ente, en particular mediante la palabra esencial e imprecadera dicha por el poeta. Para Blanchot, en cambio, la verdad es un imposible, porque cada intento por decir la encierra la falsedad de lo inmortal. A partir de los textos de Blanchot, se intuye lo que sería una crítica oblicua a Heidegger. Aunque hay un uso, el cotidiano, que eterniza el ser, en ese uso el lenguaje miente, pues sucede que las cosas no son inmutables, luego el desocultamiento del ser de lo ente y la puesta en obra de la verdad es igualmente imposible. La única manera de acceder a algo así como la “verdad de la cosa” es mediante un segundo uso de la palabra. Paradójicamente, el lenguaje debe romper el esquema de certezas inmutables declaradas lingüísticamente. Y, paradójicamente una vez más, este “profeta del devenir” es el poeta, el maestro del lenguaje.

Tras los textos que quieren interpretar a Hölderlin, Heidegger y Blanchot se enfrentan en una cuestión de orden epistemológico e incluso metafísico. Permanece viva la pregunta sobre aquello que el lenguaje es capaz de nombrar, y está en juego la posibilidad de acceso a la verdad y de su existencia. Es el eterno problema de la filosofía que, habida cuenta de sus limitaciones al transformarla en sistema, esta vez ha tomado forma en la reflexión sobre el arte. Con todo, ya desde los ojos de Heidegger, ya desde

los de Blanchot, el lector puede entender aquello a lo que se refiere Hölderlin cuando insiste en que la verdad, *lo que perdura, fúndalo los poetas*.

Referencias

- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Paidós, 1969.
- Blanchot, Maurice. *Conversación infinita*. Arena Libros, 2008
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Fundamentos, 1997.
- Duque, Félix. «Sagrada inutilidad. Lo sagrado en Heidegger y Hölderlin». *Eikasía*, vol. 2, (2006), [1-16]
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Alianza, 2001.
- Heidegger, Martin. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Ariel, 1983.
- Heidegger, Martin. *Hölderlin Hymns "Germania" and "The Rhine"*. Indiana University Press, 2014.
- Hölderlin, Friedrich. *Himnos tardíos y otros poemas*. Editorial Sudamericana, 1972.
- Hölderlin, Friedrich. *El archipiélago*. Alianza, 1979.
- Hölderlin, Friedrich. *Antología poética*. Cátedra, 2012.