

# LA MUERTE DE DIOS

## UNA TESIS DE MALLARME

Por ERNESTO GRASSI\*

EN una breve introducción a los poemas de Mallarmé, Sartre destaca cómo este poeta ha vivido aún más intensamente que Nietzsche la muerte de Dios. “Héroe, profeta, mago y poeta trágico, este hombrecillo merecía . . . morir en el umbral de nuestro siglo, pues lo ha anunciado. Más y mejor que Nietzsche ha vivido la muerte de Dios: . . . otros reasumirán su lucha cotidiana contra el azar, otros la consumarán, pero sin su claridad. En el fondo se ha planteado la pregunta: ¿podemos hallar una salida al determinismo? ¿es posible invertir la praxis y hallar una subjetividad, cuando se reduce el universo y a nosotros mismos a algo objetivo? Aplica sistemáticamente en el arte lo que no era aún más que un principio filosófico y había de convertirse en una máxima política: ‘Actuar y formarse en la acción’ . . . Pero lo más sobrecogedor en él es, me parece, esa angustia metafísica, que ha vivido con tanta abundancia y con tanta modestia.” (S. Mallarmé, *Poésies*, Preface de J. P. Sartre; Paris, Gallimard, 1962; pág. 14).

La problemática exacta de la muerte de Dios —que encontraremos como tema en Mallarmé— la esboza Sartre así: “Dios garantizaba la poesía . . . por la boca de los poetas hablaban los dioses. Mallarmé ya no cree en Dios. Después que hubo muerto a Dios con sus propias manos Mallarmé quiso todavía, sin embargo, una garantía divina: la poesía debía seguir siendo trascendente, aunque él había eliminado la fuente de toda trascendencia . . . Mallarmé escuchaba aún la voz de Dios, pero percibía en ella

---

\* Traducido del alemán por Roberto Torretti.

sólo los sonidos indeterminados de la naturaleza. Así, por la tarde, alguien susurra en la habitación —y es el viento. El viento o los antepasados. Es verdad que la prosa del mundo no inspira poemas; es verdad que uno oye cantar dentro de sí antes de que pueda escribir. Pero esto ocurre sólo debido a una mistificación, pues el nuevo verso, que está por nacer, es de hecho un verso viejo, que quiere revivir. Así, los versos que piden a nuestro corazón venir a nuestros labios no son sino expresiones de nuestra memoria. ¿La inspiración poética? Sólo recuerdos, un punto y nada más”. (*Ibid.*, págs. 6-7).

Estas palabras resumen la relación que originariamente subsiste entre el poeta y lo sagrado y aluden a su transformación después de la muerte de Dios. Mallarmé se ha referido a ello en una carta a Cazalis. Cree que su poesía alberga las ideas que han destronado por fin al “viejo Dios emplumado”, que siempre le provocara miedo. En aquella carta de mayo de 1867 se manifiesta toda su desesperación: “... En mi lucha con ese viejo y malvado plumaje, derribado, Dios, felizmente. Pero aun esta lucha había ocurrido sobre su ala huesuda, que, con una agonía más vigorosa de lo que yo hubiera esperado de él, me había arrastrado a las tinieblas. Yo caía, victorioso, perdida e infinitamente —hasta que por fin me vi de nuevo un día en mi espejo de Venecia, tal como me había olvidado varios meses antes. Confieso, por lo demás, pero únicamente a ti, que todavía necesito —tan grandes han sido las humillaciones de mi triunfo— mirarme a este espejo para pensar; y que si no estuviera ante la mesa en que te escribo esta carta, me convertiría otra vez en la Nada. Te informo, en suma, que soy ahora impersonal, y no más ese Stéphane que tú has conocido —sino una capacidad que posee el Universo Espiritual de verse y desarrollarse, a través de lo que fui yo.” “... Dans ma lutte avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais même cette lutte s’était passée sur son aile osseuse, qui par une agonie plus vigoureuse que je l’eusse coupçonné chez lui, m’avait emporté dans les Ténèbres. Je tombai, victorieux, éperdument et infiniment — jusqu’à qu’enfin, je me suis revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m’étais oublié plusieurs mois auparavant. J’avoue du reste mais a toi seul, que j’ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n’était pas devant la table où je t’écris cette lettre je redeviendrais le Néant. C’est t’apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu — mais une

aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, a travers ce qui fut moi." (S. Mallarmé, *Propos sur la Poésie*; Monaco, 1953; pág. 77). ¿Redescubrir el propio yo en el espejo? ¿y su programa? "La nada, que es la verdad... la cantaré desesperado." (*Ibid*, pág. 60).

Hallamos un testimonio importante de la intención poética y teórica de Mallarmé en el esbozo de "Igitur", concebido inicialmente como pieza de teatro "espiritual" —sin acción— (de la que llegó a elaborarse únicamente el célebre "Un coup de dés," "Una jugada de dados.") Refiriéndose a la idea básica de que "Igitur" debe entenderse como un drama "ideal, espiritual", escribe Mallarmé: "Esta narración se dirige a la Inteligencia del lector, que por sí misma pone en escena las cosas". "Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scene, elle-même." (S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, ed. par H. Mondor et G. Jean-Aubry; Paris, Gallimard, 1945; pág. 433).

Igitur, el narrador, puede considerarse en más de un respecto como un Hamlet: su drama consiste en la cuestión de si la conciencia, *su* conciencia, sale sólo por un instante de las tinieblas de la nada para enseguida retornar allí; con ella desaparece también el Castillo de Elbehnon, el lugar que el hombre mismo se ha construido y en que está activa la tradición de los antepasados. En las anotaciones que Mallarmé antepone a este (así por él bautizado) "drama de la inteligencia", resume de esta manera el contenido a desarrollar: "Más o menos lo siguiente: Toca la Medianoche — la Medianoche en que han de arrojarse los dados. Igitur baja las escaleras del espíritu humano, va al fondo de las cosas: como 'absoluto' que es. Tumbas —cenizas (ni sentimiento, ni espíritu), neutralidad. Recita la predicción y hace el gesto. Indiferencia. Silbidos en la escalera. 'Estais errado' ninguna emoción. El infinito surge del azar, que habéis negado. Vosotros, matemáticos, expirásteis —yo proyecté, absoluto. Debía acabar en Infinito. Simplemente palabra y gesto. En cuanto a lo que os digo, para explicar mi vida. No quedará nada de vosotros— El infinito al fin escapó a la familia, que lo ha sufrido —viejo espacio— nada de azar. Ella tuvo razón de negarla —su vida— para que él fuera el absoluto. Esto debía ocurrir en las combinaciones del Infinito frente al Absoluto. Necesario —extrae la Idea. Locura útil. Uno de los actos del universo se ha cometido ahí recién. Nada más, quedaba el soplo, fin de palabra y gesto unidos —apaga la vela del ser, por quien todo ha sido". "...A peu près ce qui suit: Minuit sonne — le Minuit où

doivent être jetés les dés. Igitur descend les escaliers de l'esprit humain, va au fond des choses: en 'absolu' qu'il est. Tombeaux —cendres (pas sentiment, ni esprit), neutralité. Il récite la prédiction et fait le geste. Indifférence. Sifflements dans l'escalier. 'Vous avez tort' nulle émotion. L'infini sort du hasard, que vous avez nié. Vous mathématiciens expirâtes —moi projeté absolu. Devais finir en Infini. Simplement parole et geste. Quant à ce que je vous dis, pour expliquer ma vie. Rien ne restera de vous —L'infini enfin échappa à la famille, qui en a souffert, —vieil espace— pas de hasard. Elle a eu raison de la nier, —sa vie— pour qu'il ait été l'absolu. Ceci devait avoir lieu dans les combinaisons de l'Infini vis-a-vis de l'Absolu. Nécessaire —extrait l'Idée. Folie utile. Un des actes de l'univers vient d'être commis là. Plus rien, restait le souffle, fin de parole et geste unis—souffle la bougie de l'être, par quoi tout a été". (*Ibid*, pág. 434).

El nombre Igitur —en español "pues"— es significativo. ¿Envuelve acaso una referencia intencionada al canon —la parte invariable de la misa— que empieza siempre con las palabras "Te igitur", "Tú pues"? ¿Está Igitur, el narrador de la nada, en contraposición a la acción sacra de la misa, con que los cristianos celebran la eternidad y la significación del hombre? Algo más llama la atención en este contexto. Puesto que la T de "Te igitur" en el misal católico está formada con la cruz, en evidente alusión al crucificado, hay que leer Igitur como su nombre. El "igitur" cristiano tiene un significado sacro: durante el canon, que el sacerdote lee en voz baja, se consuma la transustanciación. La lectura en voz baja significa que el canon no debe ser cantado por el pueblo: son palabras sacras de la eternidad. Igitur —"pues"— es el adverbio que presenta como conclusión de una inferencia una intuición original —que precede a la inferencia— ¿es revelación del Cristo —intuición religiosa— o surge de la intuición de la nada y está dirigida hacia ella? La transustanciación está en el centro de la misa católica. ¿Significa entonces el drama de Igitur la trasmutación del hombre desde la nada por la obra poética, por la palabra jugada, o su nacimiento de la nada por obra del azar? ¿Desacralización de la tradición religiosa en la lucha contra el Dios?

De "Igitur" se conservan sólo unos pocos bocetos y notas, entre ellos, el célebre "Coup de dés", la "Jugada de dados", como ya se dijo, la única parte terminada. En las anotaciones de Mallarmé se dice que "Igitur où la folie d'Elbehnon" se divide en cuatro par-

tes: “1. La Medianoche. 2. La escalera. 3. La jugada de dados. 4. El sueño sobre las cenizas, después de apagada la vela.” “1. Le Minuit. 2. L’escalier. 3. Le coup de dés. 4. Le sommeil sur les cendres, après la bougie soufflée”. (*Ibid.*, pág. 434). Mallarmé empezó a trabajar en “Igitur” en 1866. La versión que nos ha llegado y que Mallarmé nunca publicó porque le parecía insatisfactoria, procede de 1866-67. Sólo “Le coup de dés”, su última obra, se publica por primera vez en 1897, en vida del autor.

En el “Coup de dés” —dados, que caen al azar— hay una alusión muy significativa, en la conexión implícita entre “dados” (*dés*) y palabra. El dicho: “A vous les dés”, puede traducirse: “Usted tiene la palabra”. En su ambigüedad, el dicho es una metáfora. ¿Está entonces todo lo que se dice en esta obra bajo el signo de la metáfora? ¿Pero es la metáfora sólo un juego literario, o resulta de una necesidad, y justamente allí, donde —como en el “Coup de dés”— encara uno la cuestión del comienzo, la fuente de la palabra?

Mondor recuerda la afición de Mallarmé a la etimología: ¿se aludirá quizás con el “Coup de dés” también a otra conexión, en vista de que, en francés antiguo, “Dé” significa Dios? La caída de los dados es el juicio de Dios. Pero si existe la conexión señalada entre dado y palabra ¿significará ello tal vez que la palabra como dado caído es un juego del azar, de la nada en vez de Dios?

Esta duda se hace patente en el “Coup de dés”. La primera oración principal, distribuida en cuatro páginas y desplegada tipográficamente (reconocible por estar impresa con tipos más grandes), dice leída en el orden normal:

“Un coup de dés/jamais/n’abolira/le hasard”.

“Una jugada de dados jamás abolirá el azar”.

Pero si seguimos las cuatro páginas en el orden inverso, leemos:

“Le hasard/n’abolira/jamais/un coup de dés.”

“El azar no abolirá jamás una jugada de dados.”

Marie Louise Erlenmeyer, la mejor traductora alemana del “Coup de dés,” escribe: “La doble lectura de esta oración es posible, porque en francés sujeto y predicado son intercambiables y no están diferenciados, como suele suceder en alemán, por la declinación. En francés hay un orden fijo de la oración, pero Mallarmé lo anula con su estilo lleno de inversiones. Esto abre grandes

posibilidades al pensamiento y la creación poética de Mallarmé, dándole la libertad de una intersustituibilidad oscilante de las fuerzas, según lo expresa Mallarmé mismo, en un ensayo sobre la sintaxis de la lengua francesa, con palabras que uno bien podría aplicar al "Coup de dés": "... la oración... hecha múltiple por las cláusulas intercaladas, se edifica y disuelve según un equilibrio superior, en un balanceo deliberado de las inversiones'".

Donde el azar domina tiene su origen la palabra. Por otra parte, si el poder de la palabra derrotará el azar, se anuncia y triunfa en ella algo originario. Pero entonces ¿qué o quién da al hombre el don de la palabra? Aquí reside la problemática de Igitur, que en un castillo fantástico se pregunta por su propia realidad frente a la nada.

En la tercera parte del esbozo conservado se lee, bajo el título "Vie d'Igitur": "Esquema: Escuchad, raza mía, antes de apagar mi vela, la cuenta que debo rendiros de mi vida —Aquí: neurosis, tedio (o Absoluto)". Este esquema se desarrolla luego como sigue: "He aquí Igitur, en suma, desde que su Idea ha sido completada: —El pretérito comprendido de su raza que pesa sobre él en la sensación de lo finito, la hora del péndulo que precipita este tedio como tiempo pesado, sofocante, y su espera de la realización del futuro, forman tiempo puro, o sea tedio hecho inestable por la enfermedad de la idealidad: este tedio, no pudiendo ser, se descompone en sus elementos, pronto, cerrados todos los muebles y llenos de su secreto; e Igitur como amenazado por el suplicio de ser eterno que presiente vagamente, buscándose en el espejo convertido en tedio y viéndose vago y próximo a desaparecer como si fuera a desvanecerse en el tiempo, luego evocándose; luego, cuando se ha rehecho de todo este tedio, este tiempo, viendo el espejo horriblemente nulo, viéndose en él rodeado de una rarefacción, una ausencia de atmósfera, y a los muebles torcer sus quimeras en el vacío, y a las cortinas, inquietas, tiritar imperceptiblemente, abre entonces los muebles para que viertan su misterio, lo desconocido, su memoria, su silencio, facultades e impresiones humanas." "... Voici en somme Igitur, depuis que son Idée a été complétée: — Le passé compris de sa race qui pèse sur lui en la sensation du fini, l'heure de la pendule précipitant cet ennui en temps lourd, étouffant, et son attente de l'accomplissement du futur, forment du temps pur, ou de l'ennui, rendu instable par la maladie de l'idealité: cet ennui, ne pouvant être, redevient ses éléments, tantôt, tous les meubles fermés, et pleins de leur secret; et Igitur comme menacé par le supplice d'être éternel

qu'il pressent vaguement, se cherchant dans la glace devenue ennui et se voyant vague et près de disparaître comme s'il allait s'évanouir en le temps, puis s'évoquant; puis lorsque de tout cet ennui, temps, il s'est refait, voyant la glace horriblement nulle, s'y voyant entouré d'une raréfaction, absence d'atmosphère, et les meubles, tordre leurs chimères dans le vide, et les rideaux frissonner invisiblement, inquiets alors il ouvre les meubles pour qu'ils versent leur mystère, l'inconnu, leur mémoire, leur silence, facultés et impressions humaines..." (*Ibid.*, pág. 440).

En el marco de estas experiencias y de esta problemática, celebra Igitur su propio misterio en una sacralidad desacrada; luego apaga la vela, la luz.

Antes de su ensayo con Igitur Mallarmé había comenzado la "Hérodíade", aquel poema en cuyo centro se sitúa la figura de Juan, el nuncio de Dios. También allí se bosqueja el problema del surgir y perecer del hombre. Mallarmé trabajó en "Hérodíade" toda su vida, sin poder terminar esta pieza, que él denomina "mystère". En su testamento escribe que no deja nada inédito, excepto "la Jugada de Dados y Hérodíade, terminada, si así le place al Destino." (Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, pág. 801). Se trata de un canto de alabanza a Juan el Bautista, cuyo natalicio cae el 24 de junio, el día del solsticio de verano, en oposición a la nati-vidad de Cristo, el día del solsticio de invierno. En el propio evangelio de San Juan se tiene aún conciencia de estas relaciones —un natalicio cuando empiezan a bajar los trayectos del sol, el otro cuando empiezan a subir de nuevo; "El debe crecer, yo debo disminuir", dice el Bautista, refiriéndose a Cristo. El Cantique de Saint Jean contenido en la "Hérodíade" es, por la bipolaridad de sus expresiones, una renuncia a Dios.

Como no somos historiadores de la literatura ni especialistas en Mallarmé, no nos corresponde intentar una interpretación del "Coup de dés"; nos interesa únicamente plantear la problemática a que acabamos de aludir. En una ponencia inédita, presentada en 1967 en Ischia en un simposio estival sobre el tema "Palabra y Signo", M. L. Erlenmeyer ha comentado la tesis de la muerte de Dios en Mallarmé, mostrando cómo su empeño teórico estaba dirigido a transferir a la poesía los atributos que la tradición confería al "Dios emplumado"; por este camino, asumía la poesía la tarea de celebrar el misterio del hombre. Esta tesis corresponde a la sustentada por H. Friedrich en su "Estructura de la lírica moderna",

donde dice del pensamiento de Mallarmé que “gira en torno al ser absoluto (equiparado a la nada) y a su relación con el lenguaje” (H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1956, pág. 73).

Resumo las ideas centrales de la conferencia citada de M. L. Erlenmeyer: Lo eterno es lo primero presente, “Le présent”, derivado del latín *prae-esse*. Praeesse significa ser-antes, lo cual demanda una relación con otro —que le sigue. La correspondiente expresión alemana “Gegenwart”, con sus componentes originales *gegen* y *wärts*, descubre una conexión similar. Según Kluge (*Ety-mologisches Wörterbuch*, pág. 673), la palabra *wärts* no aparece nunca sola; se la emplea como adjetivo de lugar en el sentido de “volviéndose a”, revelándose así como emparentada con el latín, “vertere”, “volver”. El verdadero presente debe encerrar en sí lo pre-cedente y también la relación con aquello que le sigue, vincularse a ambos, volverse hacia ambos.

¿En virtud de qué se abre el presente constante —*praeesse* de la *présence*— que encierra el futuro y el pasado? Verso viene de “vertere”, en la invención del verso se enlazan las dos direcciones, hacia atrás y hacia adelante. Verso, en latín “versus” es el participio perfecto de “vertere”, “volver”; el discurso, las palabras, se vuelven en el verso reflejos y ecos, pues en el eco de la rima las palabras están vueltas las unas hacia las otras. M. L. Erlenmeyer se refiere en este contexto a una respuesta de Mallarmé, a una pregunta sobre uno de los sonetos más enigmáticos: es “un estudio —escribe— proyectado sobre la palabra: es inverso; quiero decir que el sentido... es evocado por un espejismo interno de las palabras mismas”. “... Une étude projetée sur la Parole: il est inverse, je veux dire que le sens... est évoqué par un mirage interne des mots mêmes”. (Carta a H. Cazalis, julio de 1868; en *Propos sur la poésie*, pág. 83).

El verso, que en su “giro” enlaza las dos direcciones —adelante y atrás— uniéndolas en el reflejo de imágenes contrapuestas, es así la sede de la contradicción, pues contiene en sí las oposiciones. El fundamento eterno de la unidad de los contrarios lo ha visto la tradición latina en Jano, el dios de dos caras. Sobre este terreno contradictorio (Januarius, el primer mes del año) sitúa el latino el comienzo del ciclo de los hechos humanos.

La poesía es el lugar de las oposiciones, de los reflejos. Según Mallarmé, la poesía no debe nunca ser uní-voca, pues le corresponde sugerir el Todo en su equivocidad (y en su carácter de racio-



nalmente indecible). “Nombrar un objeto es suprimir tres cuartos del goce del poema, que consiste en adivinar poco a poco: *sugerirlo*, tal es el sueño. El uso perfecto de este misterio constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de ánimo, o, al revés, elegir un objeto y desprender de él un estado de ánimo, por una serie de desciframientos”. “... Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu a peu: le suggérer, voila le rêve. C’est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme par une série de déchiffrements”. (S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, 1945, pág. 869).

Según la concepción de Mallarmé, la raíz de la realidad consiste en la ambigüedad y en la unidad de los contrarios. Sólo desde esta perspectiva cabe entender ciertos motivos esenciales de su poesía. En el dominio de lo visible, el espejo y el blanco. El espejo como marco en que entran las imágenes cuando la luz alumbra los objetos, y de donde, invertidas, se reflejan; la realidad como imagen del espejo, realidad del “conocerse en lo mismo”. Blanco (blanc): a la vez ausencia y presencia de todos los colores, así como “présence” y “absence” están contenidas en la “essence”; “blanco”: lo que preserva y acalla a todos los colores. El vacío blanco ha fascinado siempre a Mallarmé: es el fondo sobre el cual se escribe y que en realidad prevalece “como un marco de silencio”. El lenguaje sólo es posible donde reina el silencio. En el prefacio al “Coup de dés” se dice: “Los ‘blancos’ en efecto, cobran importancia, llaman primero la atención; la versificación los ha exigido, de ordinario, como silencio en torno suyo, al punto de que un poema lírico o de versos cortos ocupa, al centro, más o menos un tercio de la hoja: yo no infrinjo esta medida, solamente la disperso”. “... “Les ‘blancs’ en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la diversification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu’un morceau, lyrique ou de peu pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse”. (*Oeuvres*, l. c., pág. 455). En “Variations sur un sujet”, escribe Mallarmé, siguiendo la misma idea: “Apoyar, a lo ancho de la página, el blanco, que le inaugura su candor, sola consigo, olvidada hasta del título, que hablaría demasiado alto; y cuando se alineó, en una trizadura, la más mínima, diseminada, el azar vencido palabra por palabra, indefectiblemente el blanco retorna, gratuito aún hace un instante, ahora cierto, para

conclure que nada hay más allá y certificar el silencio". "...Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, la hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien est au delà et authentifier le silence." (S. Mallarmé, *Oeuvres*, l. c., pág. 387).

Un motivo básico de la duplicidad y la unidad de los contrarios en su poesía se dan en el dominio de lo audible, el motivo del eco, de la pared vacía, que refleja tanto mejor, cuanto más vacía y desnuda sea. Del lenguaje dice Mallarmé: "Las palabras, por sí mismas, se exaltan con más de una faceta reconocida como la más rara o valiosa para el espíritu, centro de suspenso vibratorio, que las percibe independientemente de su secuencia ordinaria, proyectadas, contra paredes de gruta, mientras dura su movilidad o principio, siendo aquello que no se dice del discurso: prontas todas, antes de extinguirse, a una reciprocidad de fuegos distante o presentada de lado como accidental". "... Les mots, d'eux mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence." (S. Mallarmé, "Variations sur un sujet", *Oeuvres*, pág. 386).

¿Superación de las oposiciones en la unidad del giro que las abarca? ¿el eco como metáfora o símbolo del verso? ¿Puede el verso —como origen en que los contrarios coinciden y se anula, como dominio en que la Ratio no puede penetrar (pues allí se le sustrae su fundamento: el principio de contradicción), asumir la posición del "Dios emplumado"? Esta pregunta encierra otras. En lo que concierne al conocimiento: ¿puede éste volverse hacia la nada y captarla? ¿qué papel desempeña la metáfora en la declaración de lo inefable que acontece en la poesía? La poesía de Mallarmé está llena de metáforas y símbolos —¿se distinguen entre sí?

Mallarmé escribe: "La poesía es la expresión, por el lenguaje humano reducido a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia: ella da así autenticidad a nuestra residencia en la tierra y constituye la única tarea espiritual". "... La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle donne

ainsi d'authenticité a notre séjour et constitue la seule tache spirituelle." (S. Mallarmé, *Propos sur la Poésie*, Mónaco, 1953, pág. 134; carta a Léo d'Orfer de junio de 1884).

El acto poético triunfa sobre el azar, sin que con ello —como sostiene Mallarmé— se alcance o fundamente a lo absoluto. En el acto de la poesía —“a vous les dés”— el hombre es arrebatado a la nada. Pero, ¿cómo se lleva a cabo esta jugada de dados, en la que súbitamente se revela el orden, la idea? En la parte IV del esbozo de *Igitur* hallamos el siguiente resumen esquemático: “En suma, en un acto en que el azar está en juego, es siempre el azar quien realiza su propia idea, afirmándose o negándose. Ante su existencia la negación y la afirmación fracasan. Contiene el Absurdo, lo implica; pero en estado latente y le impide existir: lo cual permite que exista el Infinito”. “... Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde —l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister: ce qui permet à l'Infini d'être.” (S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, l. c., pág. 441).

Al hombre le toca hablar, tomar la palabra, cometer aquel acto decisivo, cuya ambigüedad equivale a la locura. En el desarrollo ulterior del esquema arriba mencionado se nombran los otros términos del problema: el acto poético, la locura, la idea y la necesidad: “Pero el Acto se realiza. Entonces su yo se manifiesta en que reasume la Locura: admite el acto y, voluntariamente, retoma la Idea, en tanto que Idea; y el Acto (sea cual sea la potencia que lo ha guiado), habiendo negado el azar, concluye que la Idea ha sido necesaria. Entonces concibe que hay, sin duda, locura en admitirla absolutamente: pero al mismo tiempo puede decir que, estando el azar negado, por el hecho mismo de esa locura, esa locura es necesaria. ¿Para qué? (Nadie lo sabe; está aislado de la humanidad)”. “Mais l'Acte s'accomplit. Alors son moi se manifeste par ceci qu'il reprend la Folie: admet l'acte, et volontairement, reprend l'Idée, en tant qu'Idée; et l'acte (quelle que soit la puissance qui l'ait guidé) avant nié le hasard, il en conclut que l'Idée a été nécessaire. Alors il conçoit qu'il y a, certes, folie à l'admettre absolument: mais en même temps il peut dire que, par le fait de cette folie, le hasard étant nié, cette folie est nécessaire. A quoi? (Nul ne le sait, il est isolé de l'humanité.” (*Loc. cit.*, pág. 441 y sig.)

\*

Recordando lo que decíamos sobre *verso* y *vertere*, queremos ahora dar nosotros mismos un vuelco, un *versus*, para mostrar ciertas perspectivas teóricas e históricas, que suelen ser pasadas por alto en este contexto.

Al hablar de perspectivas históricas, queremos decir lo siguiente: en Mallarmé se presentan problemas teóricos —la estructura del fundamento originario (*Urgrund*) designado como “abismo” (*Abgrund*) y en el cual coinciden los contrarios, la significación de la analogía, la metáfora, la simetría y por último del símbolo —que guardan relación con determinados problemas de la Antigüedad y el Medievo. Pensamos, por ejemplo, en la concepción medieval de la metáfora y la analogía, en el papel de la metáfora de Plotino, en el problema del símbolo en el neoplatonismo de Jámblico y Proclo, en los problemas de la teología negativa en el pseudo Dionisio Areopagita. Para comprender el significado de estas conexiones es necesario confrontar reflexiones antiguas y modernas en toda su peculiaridad teórica y vivencial.

\*

El verso como signo de un presente originario, a través del cual el hombre es llamado a su más alto destino, recibe en Agustín una interpretación enteramente contraria a la de Mallarmé. En el libro XI de las *Confesiones* dice Agustín que toda declaración o acción se efectúa en el marco del tiempo. La pregunta por su esencia queda empero sin respuesta. Agustín recurre a consideraciones que había formulado Sexto Empírico. Los tres momentos, que forman el tiempo, *no* existen: el pretérito absolutamente *no* existe más, el futuro *no* existe aún, y el presente, en cuanto se intenta captarlo, *no* existe ya; si perdura, no sería presente sino eternidad.

Con respecto al tiempo cabe sostener que a lo sumo nace de la presencia de una im-presión —*passio*— de la cual surgen el pretérito —recuerdo— y el futuro —previsión. Para examinar el origen del tiempo en el padecer, en la *passio*, recurre Agustín al *verso* y su estructura.

Explica: un verso consta de sílabas largas o breves, cuya longitud o brevedad presuponen la medición del tiempo. Pero ¿cuándo ha de juzgarse si un verso es largo o breve? No cuando ya se lo ha dicho, pues entonces no existe más; tampoco mientras se lo dice, pues no se lo puede medir antes de que se haya acabado de decirlo. Entonces, ¿cuándo, dónde aparecen la longitud o la brevedad de un

verso? Obviamente, sólo en la presencia de nuestra *atención*, *attentio*, sobre cuya base esperamos o recordamos algo: “Tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video”. (Agustin, *Conf.* XI, 20). “Praesens tamen adest *attentio* mea, per quam traicitur quod erat futurum ut fiat praeteritum”. (*Ibid.*, XI, 28).

El supuesto de la *attentio*, de la a-tención, es la *tensión* (*tensio*) en que estamos y en virtud de la cual únicamente los fenómenos nos conciernen, reciben un significado. Este concernir se extiende a las tres dimensiones del tiempo, merced a él es que éstas surgen. El análisis del verso muestra a Agustín cómo las palabras humanas se ajustan en la poesía a un orden, a un ritmo, y le revela a la vez la presencia constante de lo que concierne al hombre, aquella presencia por cuyo conocimiento el hombre puede alcanzar una vocación más alta. Agustín llama a esta presencia condicionante y dominante *praesenti* —que a la vez es un *prae-esse*— lo divino, que sólo puede nombrarse en la forma de la alabanza, del loor. “Non secundum distentionem, sed secundum *intentionem* sequor ad palmam vocationis”. (*Conf.* XI, 29).

En Agustín, como en Mallarmé, el verso es la base de la meditación; según Agustín, a través de la presencia de la tensión en que el verso surge, se revela lo absoluto. De la oposición entre la tesis de Agustín y la de Mallarmé no queremos sacar conclusión alguna; esta referencia sólo debe servir para poner en evidencia una conexión profunda, como base para ulteriores perspectivas históricas.

La duda de Mallarmé: “Escribir —el tintero, cristal como una conciencia, con su gota, al fondo, de tinieblas, relativa a que algo sea: luego, aleja la lámpara.” “Ecrire —l’encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit: puis, écarte la lampe.” (S. Mallarmé, “Variations sur un sujet”, *ibid.*, pág. 370).

La “Jugada de dados” debía de ser el primer ensayo de un poema en que la lectura en distintas perspectivas —sugeridas tipográficamente— reclama y hasta provoca la participación ingeniosa, creadora del lector. El ideal del “libro” por el que se empeñaba Mallarmé en todos sus afanes. El 16 de noviembre de 1885 le escribe a Verlaine desde París, para anunciarle el primer ensayo logrado: “Hoy, después de más de veinte años y a pesar de la pérdida de tantas horas, creo, con tristeza, que he hecho bien. Es que, aparte de los trozos en prosa y los versos de mi juventud, y la con-

tinuación que les hacía eco. . . siempre he soñado e intentado otra cosa, con una paciencia de alquimista, pronto a sacrificar toda vanidad y toda satisfacción, como uno quemaba otrora su mobiliario y las vigas de su techo para alimentar el horno de la Obra Magna.” “Aujourd’hui, voilà plus de vingt ans et malgré la perte de tant d’heures, je crois, avec tristesse, que j’ai bien fait. C’est que, à part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse et la suite, qui y faisait écho. . . j’ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d’alchimiste, prêt à sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Oeuvre.” (S. Mallarmé, *Ein Würfelwurf*, übersetzt und erläutert von M. L. Erlenmeyer, Olten, Verlag Walter, 1966, págs. 98-100).

La desesperación de su intento, la modestia en cuyos marcos se realiza su protesta contra la tradición, deben hacérsenos presentes siempre de nuevo, si queremos vivir lo serio de su problemática. En la misma carta a Verlaine escribe: “La soledad acompaña necesariamente esta especie de actitud: y aparte de mi camino desde la casa (89, rue de Rome, a la sazón) hacia los diversos sitios donde adeudaba el diezmo de mis minutos —los liceos Condorcet, Janson-de-sailly, por último el College Rollin—, vago poco, prefiriendo a todo permanecer en un recinto resguardado por la familia, entre algunos muebles antiguos y queridos y una hoja de papel, que suele quedar blanca. Mis grandes amigos son Villiers, Mendes, y durante diez años he visto todos los días a mi querido Manet, cuya ausencia hoy me parece inverosímil. Sus *Poètes maudits*, querido Verlaine y el *A rebours* de Huysmans han interesado a mis martes largo tiempo ociosos.” “La solitude accompagne nécessairement cette espèce d’attitude: et à part mon chemin de la maison (c’est 89, maintenant, rue de Rome) aux divers endroits où j’ai du la dîme de mes minutes, Lycées Condorcet, Janson-de-Sailly, enfin College Rollin, je vague peu, préférant à tout, dans un appartement défendu par la famille, le séjour parmi quelques meubles anciens et chers de Villiers, de Mendes, et j’ai, dix ans, vu tous les jours, mon cher Manet, dont l’absence aujourd’hui me paraît invraisemblable! Vos *Poètes Maudits*, cher Verlaine, *A Rebours* d’Huysmans, ont intéressé à mes Mardis long-temps vacants”.

\*

Pero retornemos a nuestra problemática. En lo originario, en la fuente de las palabras, en el *arkhé* de las “jugadas de dados” hu-

manas —“a vous les dés!”— están presentes todas las posibilidades, aun las más remotas entre sí (las de los contrarios). Donde reside lo contrapuesto, surge lo indemostrable. ¿Otra prueba más en pro del fundamento enigmático del verso, del “coup de dés” humano? ¿Puede el verso como unidad originaria de los contrarios constituir una prueba del fundamento oscuro, inasible de la palabra humana? Así parece. A este respecto observa M. L. Erlenmeyer en la conferencia arriba citada: “[La] actitud religiosa [de Mallarmé], al igual que su poesía, no puede explicarse unívocamente; antes bien, es probable que la forma poética por él elegida, con sus contenidos significativos que se superponen y contradicen y se deslizan unos en otros sea un índice del conocimiento religioso y filosófico de que el hombre jamás podrá responder unívocamente a las dimensiones que no le son accesibles —empezando por la todavía parcialmente experimentable dimensión del tiempo— y que todo sólo es y deviene como juego dinámico de los contrarios.”

La no-racionalidad de lo originario, su peculiaridad de no poder ser expresado racionalmente, la necesidad de la metáfora, más aún, la insuficiencia de la metáfora y la necesidad del símbolo, reciben en la tradición antigua una interpretación “inversa”. En los Segundos Analíticos señala Aristóteles que la esencia de lo originario descansa en un fundamento no demostrable racionalmente. El principio del saber racional, demostrativo, no puede a su vez ser objeto de una demostración, pues él mismo constituye el fundamento primero de *toda* demostración. “Como ... los principios son más conocidos que las demostraciones, ... y no hay un saber (ἐπιστήμη) de los principios, pero no puede haber nada más verídico que el saber salvo la intuición (νοῦς), se puede ver que hay intuición de los principios, por las consideraciones anteriores y por que el principio de la demostración no puede ser una demostración, ni el principio del saber un saber.” (Aristóteles, *Anal. Post*, 100 b 9-14).

Plotino formula el mismo pensamiento así: “Es menester que haya algo simple (ἀπλοῦν) que precede a todas las cosas (προπάντων), existente por sí mismo (ἐφ’ἑαυτου) ... de lo que no hay concepto ni ciencia (οὐ μὴ λόγος μηδὲ ἐπιστήμη)”. (Plotino, *Enéada* V, 4, 1.). Similar es lo que dice Clemente de Alejandría: “Ello (lo Uno, Primero) no puede ser captado por la ciencia que opera con demostraciones; pues ésta se apoya siempre sobre lo ya existente y conocido; pero nada hay anterior a lo ingénito.” (Clemente de Alejandría, *Stromata*, V, cap. XI, 82, 1).

Por esto tampoco es posible explicar lo originario con discursos racionales. Surge aquella tesis que más tarde será la base de la llamada teología negativa. Comienza con el pseudo-Dionisio Areopagita y Clemente de Alejandría y alcanza su punto culminante en Gregorio de Nisa: será la base de la mística cristiana. Los argumentos citados se aplican con un sentido religioso: “Y si le damos un nombre, llamándole, sin alcanzar su sentido propio, ya sea “Uno” o “Bueno” o “Espíritu”... con estas palabras no enunciamos su nombre, sino que empleamos en nuestro desvalimiento sólo bellas expresiones, para que nuestra representación se pueda apoyar sobre ellas, y no se extravíe con otras.” (Clemente de Alejandría, *Stromata* V, Cap. XI, 81, 1). No se puede hablar de aquello que trasciende a toda determinación por ser él mismo fundamento de cada determinación: “¿Pues cómo podríamos hablar de lo que no es un género, ni una especie, ni una forma, ni un indivisible, ni un número?” (Clemente de Alejandría, *Stromata*, V, cap. XI, 81, 1).

Esta inefabilidad resulta del hecho de que lo Primero, lo absoluto es necesariamente el seno originario en que todo coincide y están encerrados todos los contrarios (*coincidentia oppositorum*). Clemente escribe, con un sentido religioso: “Por esto mucho le han llamado “Abismo”, pues es lo inaccesible e infinito, que abarca al todo y, por así decir, lo ha recogido en su seno.” (*Ibid.*, cf. Clemente de Alejandría, *Stromata* II, 5, 4).

¿Inefabilidad de lo originario? Pero ¿no hablamos de ello constantemente? Sí, pero sólo para esclarecer que supera a todo enunciado racional; sí, pero sólo para mostrar racionalmente los límites de la racionalidad. Si hablamos de lo originario mismo para “esclarecerlo”, sólo podemos hacerlo con metáforas, con expresiones transferidas de la esfera de lo sensible inmediato. La metáfora se revela como la última posibilidad de la alusión, y en este último nivel de la intuición sólo cabe un aludir.

Si lo originario, inmediato no admite ninguna suerte de demostración, todos deben reconocer que antes que toda instrucción que tome la forma de un explicar y fundamentar se requiere una forma de instrucción más originaria: la conducción “alusiva” del discípulo, del aprendiz por el maestro. “Por eso no cabe hablar ni escribir de ello [de lo originario] (διο οὐδε ῥητου οὐδε γραπτόν), como se dice, sino que hablamos y escribimos sólo para llevar a él (πέμποντες εἰς αὐτό), para despertar de los conceptos a la contemplación (ἀνεγείροντες τῷ τι θεάσασθαι βουλομένῳ). Plotino, *Enéada* VI, 9, 4).



La metáfora transfiere expresiones del dominio de lo sensible, porque tenemos que servirnos de *señales*, de *imágenes* inmediatas. Plotino se pronuncia sobre esta necesidad. Ya las expresiones que empleamos en el campo de lo racional, como “fundamento”, “ver”, “demostrar”, “explicar” son metáforas que utilizamos constantemente sin darnos cuenta ya de su carácter físico. Su necesidad tiene la base siguiente: “En la medida en que el alma avanza hacia lo informe (ὅσῳ δ' ἄν εἰς ἀνείδον ἢ φυγὴ ἴῃ), que ella es enteramente incapaz de captar por cuanto no está determinada por él (ἐξάδυν α τοῦσα περιλαβεῖν τῷ μὴ ὀρίζεσθαι) . . . en esa medida se escurre y ha de temer no captar nada (καὶ φοβεῖται μὴ οὐδὲν ἔχει). Sufre pues bajo lo informe y de nuevo desciende de todo, pues una y otra vez fracasa ante ello (πολλάχις ἀποπιπτοῦσα ἀπὸ πάντων), hasta que alcanza lo sensible (μέχρις ἄν εἰς αἰσθητὸν ἔχη) y aquí en lo firme, por decirlo así, se repone.” (Plotino, *Enéada* VI, 9, 2, 3,).

Demos un último paso: si la expresión cognitiva alcanza aquí en la metáfora su nivel último, bajo la forma de la alusión —con lo que se muestra que la metáfora rebasa originalmente el campo de lo puramente poético y desempeña una función metafísica— ¿es ella entonces lo mismo que el símbolo? Los límites entre metáfora y símbolo parecen borrarse en Mallarmé; a nosotros mismos estos conceptos nos aparecen como sinónimos.

En un pasaje ya citado en parte, censura Mallarmé la postura de los “parnasianos” por cuanto —y éste sería su básico error— en su poesía “toman la cosa íntegra y la muestran”, “prennent la chose entièrement et la montrent.” Por esto, agrega, carecen de misterio; nombrar una cosa significa sacrificar, con este procedimiento racional, tres cuartos del gozo del poema, un gozo que reside en el misterio de lo inefable. En este contexto surge la palabra “símbolo”. Mallarmé dice: “El uso perfecto de este misterio es lo que constituye el símbolo”. “C'est la parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole”. (S. Mallarmé, *Oeuvres*, *Proses diverses*, *loc. cit.*, pág. 869).

Los problemas que Mallarmé se plantea fueron interpretados por los neoplatónicos en un sentido religioso. Las metáforas fueron en todo caso distinguidas esencialmente de los símbolos: la metáfora es la forma última del conocer; pero el conocer no alcanza la unión con lo Primero, a la que aspira todo el afán del hombre. El conocimiento realiza la penúltima, pero no la última etapa de este afán.

Así, la insuficiencia de la metáfora es una insuficiencia del conocimiento como tal, debida a que todo conocimiento presupone la dualidad de lo visto y el que ve; si se suprime esa dualidad, se suprimen los términos del conocer y con ello el conocer mismo. De ahí la necesidad de realizar, en vez del conocimiento, la henosis efectiva, la unidad. Esta unión resulta empero sólo en virtud de la presencia de símbolos, que se distinguen de las metáforas, porque son al presencia efectiva de lo Uno, con la cual y por la cual el hombre se vincula a lo Uno. La relación del hombre con lo Uno en el símbolo se expresa en la función unificante de éste, es decir, en la actualización de lo absoluto. Los griegos llamaban “symbolon” a lo que une a dos o más hombres (deriva de συμβάλλειν, “arrojar juntos”). En *De mysteriis*, dice Jámblico: “Aunque no podamos comprender (μὴ νοοῦντων ἡμῶν) esos esquemas [los símbolos como uniones efectivas], ellos operan por sí mismos la obra que les es propia (ἀφ’ἑαυτῶν δρᾷ τὸ οἰκεῖον ἔργον) y la misteriosa actualidad de los dioses, e incluso las imágenes unificantes; mas no porque la actualidad de los dioses sea suscitada por nuestra comprensión (ὑπὸ τῆς ἡμετέρας νοήσεως)”. Jámblico, *De mysteriis*, ed. G. Partney, Berlin, 1857, cap. XI, pág. 47). La fuerza de los símbolos inefables, sólo comprensibles para los dioses, la unión deificante (θεουργικὴν ἔνωσιν) no son ya metáforas, no son trasposición. El “abismo” como fuente de la luz es y tiene que ser tiniebla para todo conocimiento. a fin de realizarse en el símbolo, que consuma la unión.

\*

En conexión con la tesis de la muerte de Dios sustentada por Mallarmé, nuestras referencias a pensamientos filosófico-religiosos de la Antigüedad tenían el propósito de mostrar la “inversión” en la interpretación del “abismo”, de la “coincidentia oppositorum”, del fundamento inefable de la existencia humana. Eran argumentos referidos al poeta, para corroborar la imposibilidad de nombrar a Dios y con ello su muerte.

Concluimos estas consideraciones con dos referencias que nos permitirán visualizar toda la amplitud del problema que Mallarmé ha bosquejado desde un punto de vista profano. ¿Cómo puede conferírsele a la poesía tal importancia, atribuyéndole, a fin de cuentas, una función que la llama a sustituir a la metafísica? El arte —y la poesía, como una de sus realizaciones— se interpreta en la

edad moderna como fenómeno estético, esto es, como proyecto de interpretación unitaria posible de lo real. No tiene nada que ver con la verdad. En otras palabras, el arte sólo se puede realizar allí donde los fenómenos *no poseen un significado unívoco*. En el mundo de los animales —enteramente ajustado a los esquemas innatos de significación de los fenómenos, las apariencias sensibles— falta el horizonte para proyectar posibilidades, y por eso falta el arte; cada momento de la realización del animal es *realidad*. El arte sólo puede surgir allí donde el hombre mantiene el suspenso en el ámbito de las puras posibilidades. *El arte sustituye a la verdad* —según esta concepción— justamente allí donde se tiene la convicción de que no se la puede alcanzar. Atribuir a la poesía un papel primordial implica defender una tesis concorde con una actitud escéptica: esteticismo.

Pero tenemos que darnos cuenta —y esta es nuestra segunda observación final— de que no siempre se le ha atribuido al arte un carácter “estético” en este sentido. En la Antigüedad, para Platón y los neoplatónicos, pero también en el mundo cristiano medieval, desempeña un *papel ontológico* esencial: le toca al arte revelar a través de los sentidos la esencia más profunda del ser. Así hallamos también aquí una “inversión”, que también concierne a la interpretación de la tarea del arte. Este asume una función explícitamente teológica. Debido a la imposibilidad de captar racionalmente a lo Originario y Primero, sólo cabe hablar de ello a base de metáforas, analogías, tomadas de la inmediatez de los sentidos; por esto, *sólo la poesía* —a la que pertenece esencialmente la metáfora, la trasposición— puede dar un nombre a Dios y hablar de él, y *no la filosofía, no la metafísica*.

Todavía en los comienzos del humanismo destaca Coluccio Salutati —expresando ideas que proceden de Bernardus Silvestris y Hugo de Saint Victor— la función *teológica* de la poesía, una función que —conforme a la tesis de la teología negativa— la metafísica no puede realizar.

En el libro segundo del *De laboribus Herculis*, donde Salutati ha expuesto su teoría de la poesía, leemos lo siguiente: “Pues como está escrito que Enos ha sido el primero en invocar el nombre de Dios, y como no es posible hablar de Dios con vocablos propios, inventados por el hombre —ya que, infinito e inefable en todo sentido, no puede ser explicado por nosotros—, aquella invocación se hizo sin duda *con palabras figuradas y que significaban otra cosa*; y así es lícito decir que Enos inició aquello de que hablábamos:

nuestra poesía. Pues la mayoría de los hebreos estimaban que aun la efigie de Dios era una ficción, en la que se desperdiciaban las palabras deprecatorias. Y ahí tuvo su origen la poesía". "... Nam cum scriptum sit Enos incipisse vocare nomen domini, nec possibile sit propriis et humanae inventionis vocabulis de Deo loqui, quoniam, cum undique infinitus et inenarrabilis sit, a nobis explicari non possit, *figuratis et aliud ab eo significantibus verbis* proculdubio fuit illa vocatio; ut ex tunc fas sit dicere nostram de qua locuti sumus poeticam incipisse. Nam et plurimi hebreorum putaverunt ipsum dei effigiem fuisse commentum, ad quam verba deprecatoria fundebantur. Unde ortum habuit poetica." (Salutati, *De laboribus Herculis*, libro II, Cap. I, 19).

Asombrados encaramos la primacía de la poesía sobre la filosofía, de la metáfora sobre el discurso racional, sea en la concepción profana, sea en la concepción religiosa del ser. En ambas nos sale al encuentro hoy, en la época del racionalismo, la impotencia del verbo racional.