

# De la poesía como expresión de otras visiones de mundo Of poetry as an expression of other views of the world

Julián Alberto Giraldo Naranjo\*  
Universidad Tecnológica de Pereira

*Recibido 15-05-2016/aceptado 10-07-2016*

## Resumen

A través de la interpretación del poema de Jorge Luis Borges, *Para una versión del I Ching*, es posible allanar el camino hacia la comprensión de la sabiduría oriental. Consideramos que los símbolos y las metáforas del poema, no son solo un sustituto estético de la realidad en el orden del simulacro, sino que a través de ellas se revela la paradójica coincidencia de los contrarios –*complexio oppositorum*– así como las concepciones ambiguas del tiempo, que determinan el carácter sagrado de la sabiduría china. De este modo, el poeta se revela como un demiurgo de las formas gramaticales; y su obra se constituye en testimonio de la hierofanía.

**Palabras clave:** *I Ching, metáforas, sagrado, profano, hierofanía.*

## Abstract

Through the interpretation of Jorge Luis Borges' poem, *Para una visión del I Ching*, it is possible to smooth the way towards East wisdom comprehension. We consider that the poem's symbols and metaphors are not just an aesthetic substitute of reality in the order of simulacrum, but through them we can disclose the paradoxical coincidence of the contraries –*complexio oppositorum*– as well as the ambiguous conceptions of time that determine the sacred character of China's wisdom. In this way, the poet is revealed as a demiurge of grammatical shapes; and his work constitutes hierophany's testimony.

**Key words:** *I Ching, metaphors, sacred, profane, hierophany.*

---

\* Maestría en Literatura y aspirante a Doctorado en Literatura. Profesor asociado de la Universidad Tecnológica de Pereira. [jualgina@utp.edu.co](mailto:jualgina@utp.edu.co)

*Para una versión del "I Ching"*

El porvenir es tan irrevocable  
 Como el rígido ayer. No hay una cosa  
 Que no sea una letra silenciosa  
 De la eterna escritura indescifrable  
 Cuyo libro es el tiempo. Quien se aleja  
 De su casa ya ha vuelto. Nuestra vida  
 Es la senda futura y recorrida.  
 El rigor ha tejido la madeja.  
 No te arredres. La ergástula es oscura,  
 La firme trama es de incesante hierro,  
 Pero en algún recodo de tu encierro  
 Puede haber una luz, una hendidura.  
 El camino es fatal como la flecha.  
 Pero en las grietas está Dios, que acecha.

Jorge Luis Borges

*La paradójica coincidencia de lo sagrado y lo profano, del ser y del no ser, de lo absoluto y de lo relativo, de lo eterno y del devenir, es lo que revela toda hierofanía.*

Mircea Eliade

El *I Ching* o *Libro de las mutaciones* es considerado por los exégetas contemporáneos, no solo como una de las obras clásicas de la tradición china -cuyo origen se remonta hasta el siglo XII a. C.- sino también como uno de los libros paradigmáticos en la historiografía de la literatura universal. El carácter sagrado y hermético del texto se constituyó tanto en fuente de inspiración para las más remotas disquisiciones filosóficas de Oriente -como es el caso de Confucio y Lao Tse- como en motivo de reflexión para algunos pensadores occidentales, entre los que cabría mencionar a Leibniz, Schopenhauer, Nietzsche, Jung y Jorge Luis Borges, de quien abordaremos el poema denominado *Para una versión del I Ching*, en un esfuerzo por allanar el camino hacia la comprensión de la sabiduría oriental, desde la creación poética.

En primer lugar, es menester señalar algunas diferencias esenciales entre estos dos modos del pensamiento, que puedan servirnos de hilo conductor en el transcurso de la reflexión propuesta. Debemos tener en cuenta, en primera instancia, que la visión analítica y esquemática propia del pensamiento occidental, no solo difiere del sentido de Unidad que subyace al interior del pensamiento oriental, sino que se enfrenta también con la imposibilidad teórica de acotar las fronteras entre la religión, el arte, la ciencia y la filosofía. Pero sin duda, el problema mayor radica en el carácter antagónico de las dos visiones de mundo que proviene, por una parte, de la aprehensión intuitiva de la realidad en el pensamiento oriental y, por otra parte, de la hegemonía de la razón y de la polarización del logos demostrativo (apofántico) en el pensamiento occidental. La primera, implica el sentido de unidad entre naturaleza y espíritu; la segunda, radicaliza la separación del cuerpo y de la mente, y proyecta, a partir de la formulación del cogito cartesiano,<sup>1</sup> una profunda escisión en todos los ámbitos de nuestra existencia.

En efecto, la contraposición radical entre estos dos modos del pensamiento tiene múltiples implicaciones en los más diversos órdenes de la experiencia y a través de los más disímiles contextos. Por ejemplo, frente a la representación circular del tiempo -el eterno retorno- se opone la concepción lineal y diáritica de la cronología; o frente a la estructura polémica de la antítesis como forma privilegiada del pensamiento racional, se contraponen la ley de la coincidencia o co-implicación de los contrarios en el pensamiento sagrado: *coincidentia oppositorum*; de tal suerte que, mientras la mente del hombre

<sup>1</sup> El pensamiento racional en Occidente deriva de la consideración radical del logos demostrativo o apofántico, a partir de los principios de la lógica aristotélica. En la modernidad, dichos principios se acentúan con la formulación del cogito cartesiano y la escisión entre el pensamiento (*res cogitans*) y la materia (*res extensa*). Por el contrario, la co-implicación del *mythos* y del logos en el pensamiento presocrático, está vinculada, en muchos aspectos, con la visión de mundo del pensamiento Oriental.

occidental cuantifica, fragmenta, polemiza, divide o analiza, la representación del pensamiento chino engloba, en una gran síntesis, todos los planos de la experiencia.

En segundo lugar, consideramos que las imágenes poéticas y las metáforas, no son solo un sustituto estético de la realidad en el orden del simulacro, sino que en ellas prevalece otro tipo de representación simbólica, cuyo carácter ambiguo y paradójico, se corresponde con la esencia misma del pensamiento oriental, y por ende, con el oráculo del I Ching.

Sabemos, por las indicaciones de Richard Wilhelm, que el corpus del I Ching se bifurca en dos sentidos fundamentales: el sentido sapiencial y el sentido oracular. El primero, corresponde a una serie de reflexiones filosóficas que derivan de la consideración axiomática del devenir como principio básico de la existencia; el segundo, está configurado por una combinatoria de símbolos no idiomáticos -trigramas y hexagramas- mediante los cuales se interpretan las posibles imágenes del destino como correlato del texto, esto es, bajo el supuesto de la coincidencia o sincronicidad de los hechos reales con la disposición espacial de los caracteres simbólicos, determinados en el momento de la lectura.<sup>2</sup>

No obstante las anteriores recepciones del texto, nosotros creemos que gracias a la naturaleza ambigua de las imágenes poéticas, es posible intuir el sentido oculto de la sabiduría oriental. Por esta

<sup>2</sup> El concepto junguiano de *sincronicidad* explica, en términos generales, la correlación existente entre el acaecer del mundo exterior y la vivencia interior del alma humana. En términos particulares, dicho principio también explica el hecho de que los caracteres simbólicos del I Ching se constituyan en correlatos de la psique humana. Por otra parte, es tal la complejidad del texto que sus implicaciones simbólicas no se agotan en los dos sentidos arriba señalados; en otros contextos, por ejemplo, ha sido considerado ora como un sistema matemático o de lógica binaria, ora como representación simbólica de las estructuras ocultas del universo, ora como texto profético, etc.

razón, proponemos el comentario verso a verso, de las nueve oraciones que integran el poema, pero no en el orden analítico de la fragmentación, sino en el sentido de la síntesis que nos permita comprender, al mismo tiempo, el significado literal y el significado latente de los símbolos y de las metáforas que configuran la estructura semántica del poema.

### *El porvenir es tan irrevocable como el rígado ayer*

En primer lugar, consideramos que la arquitectura sintáctica del poema obedece a una necesidad expresiva del pensamiento oriental, que Borges reformula en correspondencia con la antigua imagen de la unión de los contrarios: *coincidentia oppositorum*. El carácter paradójico del primer verso determina -como una suerte de holograma- la forma y el contenido que estructura la totalidad del texto. Y esta imagen reiterada de la unión de los contrarios en la síntesis de la expresión poética se corresponde, por una parte, con las formas originarias del mito y de la poesía y, por otra parte, con la denominada dialéctica de la hierofanía, esto es, con la tensión creativa entre la esfera de lo sagrado y el mundo de lo profano, que constituye la esencia misma del fenómeno numinoso. Así, el carácter paradójico de los símbolos y de las metáforas que integran el poema, abre múltiples posibilidades de sentido en los más diversos planos de la experiencia; hecho que comprueba, además, que toda sintaxis poética se constituye en una visión de mundo, a través de la cual el poeta se revela, ante todo, como un demiurgo de las formas gramaticales, en tanto su obra se torna en testimonio de la hierofanía.

De ahí que la figura comparativa del primer verso entre el porvenir y el ayer, sea susceptible al menos de dos interpretaciones contrapuestas, pero complementarias. Veamos por qué. Si concebimos, por una parte, estas dos sucesiones del tiempo desde el presente, la oración señalaría -por

necesidad- un recorrido cronológico de carácter causal en términos del destino, toda vez que lo vivido, es decir, el rígido ayer, no sería más que una prefiguración del porvenir irrevocable.

Pero si el pasado y el futuro se asimilan, podríamos encontrarnos, por otra parte, ante una imagen del tiempo comparable al planteamiento de Parménides acerca del ser y del no-ser. Pues si el porvenir es tan irrevocable como el rígido ayer, (el subrayado es nuestro), se afirmaría que lo que es no puede dejar de ser, en ningún momento y bajo ninguna circunstancia, a pesar de las apariencias de multiplicidad y de cambio; de donde se deduce, por lógica, que el cambio y el movimiento no son posibles, y por lo tanto, se niega, categóricamente, la posibilidad del devenir como destino.

Nos encontramos, pues, con una expresión inicial que nos ubica, ni más ni menos, ante una encrucijada de sentidos: si el tiempo es movimiento, existe una pre-determinación del futuro con respecto al pasado, es decir, existe un movimiento que se prolonga ad infinitum como una serie de tiempo, fugaz e inasequible, compuesto de una sucesión indefinida de ciclos siempre nuevos: sempiternos. Por el contrario, si lo que se formula es la simultaneidad del pasado, del presente y del porvenir, podríamos afirmar la inexistencia del tiempo como devenir y, por lo tanto, la imposibilidad del destino, toda vez que esta imagen del tiempo se revela como una aspiración hacia la Unidad y la trascendencia del Todo, asimilable en la totalidad de sus aspectos, al planteamiento de la filosofía eleática y su crítica del devenir.

En otras palabras, Borges reúne en una sola imagen poética las concepciones antinómicas del tiempo en el pensamiento de Parménides y en el pensamiento de Heráclito; desde la perspectiva de la filosofía presocrática -y en virtud de la síntesis poética- logra representar la disyuntiva propia de la imagen del tiempo en el pensamiento oriental, esto es, la consideración simultánea y

paradójica de la Unidad y de la Multiplicidad del Ser y el Devenir.

*No hay una cosa que no sea una letra silenciosa de la eterna escritura indecifrabable cuyo libro es el tiempo*

“No hay una cosa que no sea...” Analicemos esta frase a la luz de la lógica formal. La doble negación de la cosa y el ser, afirma en categoría, el ser de la cosa; o dicho de otra manera, la doble negación nos permite aseverar la existencia de todas las cosas con relación al ser. Este silogismo corresponde a una especie de juicio negativo verdadero, cuya antifrasis no solo transforma el sentido negativo de la expresión poética, sino que revela también el carácter ontológico de la “letra silenciosa” como arquetipo de todo lo existente; o como lo asevera el verso, de esa eterna escritura indecifrabable cuyo libro es el tiempo. Por lo tanto, una eterna escritura indecifrabable solo puede estar articulada y actualizada por esa arquetípica palabra silenciosa, lo cual equivale a decir que todo lo existente se constituye en símbolo, es decir, en proto-lenguaje del tiempo.

Pero en el sentido figurado de la imagen, la expresión evoca, por otra parte, una antigua divinidad del Panteón griego, que a la vez que porta el nombre de una función psicológica particular, preside también el divino acto de la creación poética: Mnemosine o Memoria. Repasemos en breve su genealogía, con el propósito de realizar una especie de paralelo mitoanalítico entre ciertos atributos y funciones de la memoria arcaica, con algunas categorías del psicoanálisis contemporáneo y, en particular, con el concepto de inconsciente colectivo como hontanar de imágenes poéticas.

Mnemosine es una Diosa titánide, que pertenece a la primera generación de dioses griegos en la *Teogonía* de Hesíodo. Hija de Urano (el illo tempore, es decir, el tiempo antes del tiempo) y Gaia (la tierra, como continente de todo lo que existe); hermana

de Ocanos (el tiempo indiferenciado: ourobórico), y de Cronos (cuyo carácter ambiguo, preside, por una parte, el tiempo sin tiempo de la Edad de Oro; y, por otra parte, el tiempo que deviene en cronología); consorte de Zeus (el dios civilizador por excelencia) y madre de las Musas (las imágenes poéticas: los arquetipos) las cuales, como afirma Hesíodo: cantan al unísono el presente, el pasado y el futuro (Hesiodo, 1995, p. 38-39).

En presencia de la anterior genealogía, nos interesa señalar en particular, el doble carácter -ahistórico e histórico- de la memoria poética, a fin de comprender tanto la pervivencia de los arquetipos mitológicos en el imaginario colectivo del ser humano, como el papel de la escritura en cuanto fármaco de la memoria.

En relación con el carácter ahistórico, el mito nos revela en una primera instancia, que la Memoria no está ligada a una perspectiva cronológica-temporal, ni a una categoría psicológica particular, sino que por el contrario, nos remite a la filiación inicial que el ser humano establece con los dioses, bajo las formas originarias del mito y de la poesía. Esto se demuestra por el hecho de que en la primera generación de dioses griegos aún no ha sido creada la raza de los mortales, y por lo tanto, sería erróneo asimilar el tiempo originario -*illo tempore*- con la cronología; de la misma manera que resultaría impropio pensar en la memoria del poeta antiguo, como en una función psicológica particular. Además, porque la inspiración poética en la Grecia arcaica, siempre retorna a un tiempo no vivido: el tiempo mítico. Recuérdese, por ejemplo, que en el proemio del canto antiguo el poeta invoca a la diosa Memoria, a fin de que le sea revelado por medio del entusiasmo poético, el origen -*arje*- de todo lo existente: “decidme qué fue de entre todas las cosas lo primero que se formó” (Hesiodo, 1995, p. 116).

Solo en la medida en que la memoria se vincula con la cronología en la segunda generación de

dioses griegos, esto es, como hermana de Cronos, el tiempo se constituye en una condición *sine qua non* de la narración poética: de la eterna escritura indescifrable cuyo Libro es el tiempo. Aún más, podríamos afirmar que dicha memoria se actualiza, en términos de nuestro horizonte conceptual moderno, bajo la noción de trayecto antropológico o inconsciente colectivo, cuyo lenguaje corresponde a las formas arquetípicas, o lo que es igual, a la “letra silenciosa” que se articula y perpetúa como imagen del tiempo.

Por otra parte, el ícono de la letra silenciosa es quizá la referencia más directa a ese texto sin palabras del I Ching, cuyas combinatorias simbólicas posibilitan que una sucesión finita de caracteres no idiomáticos dé como resultado una serie infinita de significados, en este caso particular, con fines oraculares.<sup>3</sup> Cabe pensar también en la metáfora de la escritura “como sustancia pulviscular del mundo” (Calvino, 1989, p. 83), o en esa idea que retoma Borges de la tradición antigua, -Lullio, Pico della Mirandola, Galileo, Kepler, Leibniz- en la cual se afirma que el misterio del universo está contenido en la combinatoria de los signos de la escritura.

De otro lado, en cuanto al desciframiento de la palabra poética, Borges nos lanza al desafío de la interpretación hermenéutica, toda vez que la poesía, al igual que el oráculo de Heráclito: no dice ni oculta, sino que da señales. De ahí que esa eterna escritura indescifrable cuyo Libro es el Tiempo, no sea más que la extraña forma del decir poético, que nunca pretende dar razones de las cosas ni explicarlas; porque a diferencia del Logos demostrativo (apofántico), la poesía es, en esencia, un Verbo creador de mundo y, por consiguiente, des-ocultamiento, epifanía: revelación del Ser.

3 Aquí debemos señalar cierto paralelo entre el I Ching y el juego de ajedrez, no solo por la coincidencia numérica de los 64 hexagramas del I Ching con los 64 escaques del tablero de ajedrez, (que de hecho plantea una posible especulación de orden numérico o cabalístico), sino también porque la teórica finitud de sus variantes se revela infinita en la praxis. No es casual pues, que ambos temas fueran motivo de inspiración en la poética borgiana.

### *Quien se aleja de su casa ya ha vuelto*

En este verso el poeta nos remite a una imagen familiar, quizá con el fin de poner en juego nuestros más entrañables atavismos, pues la imagen de la casa suscita ensoñaciones de la intimidad: la casa siempre es la imagen de la intimidad tranquilizadora, ya sea templo, palacio o choza. Y la palabra “morada” se duplica, como en los Upanisads o en Santa Teresa, con el sentido de detención, de reposo, de “sede” definitiva en la iluminación interior. (Durand, 2004, p. 252)

Asimismo, existe cierta evocación de la historia en la imagen de la casa, toda vez que ella representa no solo el lugar de nacimiento, sino también el sitio de retorno como fin del periplo vital. Más aún, la casa puede ser concebida como un arquetipo de la historia circular, en la medida en que contiene, al mismo tiempo, la presencia ancestral del pasado y la prefiguración del futuro como retorno a nuestras fuentes.

Mediante el poder simbólico de la morada, el poeta alcanza la formulación intuitiva de un eterno retorno de la historia, si concebimos, además, el fuego central del hogar como forma circular geométrica que se proyecta al espacio mundano, y por asimilación simpática, al recorrido cíclico de quien se aleja y vuelve a ella<sup>4</sup>.

### *Nuestra vida es la senda futura y recorrida*

En relación con el anterior verso y al primero, la vida es un camino que implica movimiento; pero esa senda, futura y recorrida, podría pensarse también en virtud de la simultaneidad del tiempo. En efecto, el verso se revela refractario a un análisis

4 Cabe agregar que la diosa Hestia es el símbolo del fuego originario, que luego se proyecta bajo la forma geométrica del círculo como figura perfecta; y en ambos casos, representa la estabilidad del Microcosmos (hogar) en correspondencia con el Macrocosmos (universo).

de carácter lógico, ya que la estructura sintáctica y semántica del poema se corresponde con la antigua imagen de la unión de los contrarios como dialéctica de la hierofanía; o para decirlo en otros términos: las imágenes poéticas y las metáforas son paradojas que integran la reconciliación de los contrarios, en este caso particular, la vida como senda: futura y recorrida.

Por lo demás, consideramos que la oración es otra variante de la idea central que surca el poema, y que su fuerza radica en el hecho de que hemos pasado de una imagen familiar, a la imagen de la vida como forma de la existencia. De todas maneras, aquí se esboza de nuevo la idea del Destino, que se acentúa, aún más, en el siguiente verso:

### *El rigor ha tejido la madeja*

Cabe reiterar que la estructura de la poesía -al igual que la configuración de la música y la forma del mito- se caracteriza por una serie de redundancias no tautológicas y simultáneas, que determinan el significado profundo de la composición. En virtud de esta estructura de carácter armónico, el poder evocativo del verso estriba en las posibles variaciones simbólicas y textuales sobre un mismo tema, a través de las cuales se lleva a cabo su actualización sincrónica. Los armónicos de la imagen -es decir, la reiteración de un mismo ícono, la duplicación de los símbolos o la persistencia de una figura a lo largo del poema, etc.- generan nuevas relaciones de sentido, nuevas posibilidades semánticas, verbigracia las imágenes del tiempo que se actualiza ora como silogismo poético, ora como representación mítica, ora como destino inflexible.

En este orden de ideas, si suplantamos el término rigor por la palabra Destino, nos encontramos frente a la triple imagen de las hilanderas griegas que tejen la urdimbre de la vida. En el mito griego, las tres Moiras -cuyos nombres son Atropo, Cloto y Láquesis- regulan el destino de los humanos,

simbolizado en una madeja de hilo que la primera desovilla, la segunda teje, y la tercera corta, cuando la vida ha llegado a su término.

Si asumimos que la Moira es inflexible como el Destino, el verso se torna en una especie de armónico simbólico que no solo reitera la reflexión sobre el Tiempo y el Devenir, sino que surca también la totalidad del texto e integra el sentido sagrado del poema.

### *No te arredres*

Esta expresión -de carácter íntimo- parece ser una voz de aliento del poeta, en la que intuye nuestra disposición anímica frente al desafío de la existencia. Ante la encrucijada como metáfora de la vida, el héroe somos nosotros mismos. Solo que debemos asumir sin miedo la senda futura y recorrida, porque el temperamento determina, de una u otra manera, la trama de nuestro destino.

*La ergástula es oscura, la firme trama es de incesante hierro, pero en algún recodo de tu encierro puede haber una luz, una hendidura*

El poder simbólico de la imagen de la ergástula está vinculado -según G. Durand, (2004)- con los antiguos cultos iniciáticos de Attis y de Mitra, en los cuales la representación de la caverna, la cripta o la bóveda, tiene un doble significado: es al mismo tiempo el sepulcro-catacumba, pero también matriz-regazo donde renace Dios. Doble significado que señala la fatalidad del destino humano, es decir, la muerte inevitable frente a la presencia del Dios que acecha. Doble sentido que señala, además, la yuxtaposición de las diversas visiones de mundo que determinan nuestras propias maneras de ser; por un lado, la visión griega de que “la Moira es inflexible como el Destino; encarna una ley que ni los mismos

dioses pueden transgredir sin poner en peligro el orden del universo”. (Grimal, 1990, p. 364) y, de otro lado, la presencia inevitable de un Dios que acecha desde las grietas del encierro.

Por otra parte, la imagen de la ergástula -como símil del laberinto que somos nosotros mismos- es asimilada con la imagen de la flecha, en un juego de símbolos contradictorios pero complementarios. En efecto -y como lo hemos reiterado en el transcurso del texto- aquí se presentan dos imágenes antitéticas, a través de las cuales se logra la co-implicación de los contrarios -*complexio oppositorum*- como elemento estructural característico de la sintaxis del poema y de la concepción paradójica del pensamiento oriental.

Frente a las metáforas de la madeja (el Destino), la ergástula (el encierro, lo laberíntico), y la firme trama de incesante hierro (la reiteración de la inflexibilidad del destino), todavía no se vislumbra la posibilidad de una salida, sino que se acentúa, aún más, la fatalidad del camino con la imagen de la flecha.

### *El camino es fatal como la flecha*

En este verso el poeta asimila la fatalidad del camino con la flecha, a la vez que reitera el carácter irreversible del destino. Sin embargo, debemos comprender que la flecha es un símbolo cargado de resonancias semánticas y que, por su asimilación al rayo, une los símbolos del poder a los símbolos de la luz.

Estos armónicos de la imagen de la flecha iluminan de repente la oscuridad del laberinto, como en efecto ocurre con otros textos orientales (Upanisads), en donde el tiro al arco se convierte en un medio simbólico de trascendencia, pues el arma es la flecha y el Eterno es el blanco. En el sentido oculto del símbolo, la finalidad del arquero no sería la presa, sino la trascendencia:

La flecha –cuya manipulación implica el objetivo– sería un símbolo del saber rápido, y su duplicado es, entonces, el rayo instantáneo que es el relámpago. En cuanto al signo zodiacal del “Sagitario”, los ocultistas siempre le atribuyen el sentido de una superación, de una sublimación de la naturaleza animal expresada por la flecha tanto como por la doble naturaleza del centauro sagitario, emergencia de lo humano a partir del animal. (Durand, 2004, p. 140)

En realidad, Borges recurre a uno de los símbolos más antiguos de la divinidad, puesto que la representación de la flecha es también una hipóstasis de Dios en el judeocristianismo, o un atributo de Zeus en la cultura griega. Según Eliade, los nombres de Dyaus, Zeus, Dios, Dies, Divus, son formas históricas evolucionadas de esa divinidad celeste primordial, que revela en su nombre el binomio original luz (día)-sagrado; y que manifiesta su poder en la tormenta, donde el trueno es su voz y el relámpago sus flechas.

### *Pero en las grietas esta Dios, que acecha*

Dadas las anteriores consideraciones, diremos, por último, que la filosofía oriental, a diferencia de los monoteísmos, concibe la presencia de la divinidad como una posibilidad latente al interior del ser humano: el laberinto. Y ese Dios que acecha en los recodos del encierro, no es más que la divinidad que se oculta en los repliegues de nuestro ser interior, en las hendiduras del alma, en los meandros de la conciencia, en los secretos laberintos del sí mismo. Y por esto acecha, sigiloso, como el cazador furtivo a la presa.

La imagen es clara en la medida en que revela la posibilidad de lo divino en lo humano como inmanencia, es decir, la *coincidentia oppositorum* como co-implicación de los contrarios, cuya más alta

expresión se revela en la paradójica coincidencia de lo sagrado y de lo profano en el ámbito de lo numinoso; de lo inconsciente y lo consciente, como dialéctica constitutiva de la naturaleza humana; o en lo que Jung enunció como la tensión permanente entre la pulsión ciega y vegetativa que somete al ser al devenir y el deseo de eternidad que quiere suspender el destino mortal.

Solo nos resta parafrasear un breve texto de Joseph Campbell, acerca de la imagen del laberinto como símil de nuestra vida, porque confirma y sintetiza –desde una óptica similar a la expuesta– la pertinencia de la poesía como expresión de otras visiones de mundo:

El laberinto se conoce en detalle. Solo debemos seguir el hilo de Ariadna, tras las huellas del héroe milenario. Y donde esperábamos encontrar algo abominable, encontraremos a un dios; y donde esperábamos enfrentarnos con otros nos enfrentaremos a nosotros mismos; y donde buscábamos la salida nos encontraremos en el centro del Sí mismo; y donde esperábamos la soledad, seremos parte del Todo.

### *Referencias*

- Calvino, I. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Campbell, J. (2001). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Durand, G. (2004). *Las Estructuras Antropológicas del imaginario*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1992). *Mito y Realidad*. Barcelona: Labor.
- Grimal, P. (1990). *Diccionario de mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.
- Hesíodo. (1995). *Teogonía*. Barcelona: Planeta.
- Wilhelm, R. (1976). *I Ching. El libro de las Mutaciones*. Buenos Aires: Sudamericana.