



Mónica Ibañez
(Compiladora)

Poesía y metafísica

Jornadas interdisciplinarias
2024

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS · UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO



e

POESÍA Y METAFÍSICA

e.

Mónica Ibañez
(Compiladora)

Poesía y metafísica

Jornadas interdisciplinarias
2024



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

edifyl

Poesía y metafísica : jornadas interdisciplinarias 2024 / Sofía Bogdanowsky ... [et al.] ;

Compilación de Mónica Ibáñez. - 1a ed. - Mendoza : Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-774-434-1

1. Metafísica. 2. Poesía. 3. Filosofía del Lenguaje. I. Bogdanowsky, Sofía II. Ibáñez, Mónica,
comp.

CDD A861

EDIFYL

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza (5500)

Tel: (261) 4135000 Interno Editorial: 2256 - editorial@ffyl.uncu.edu.ar

Diseño: Clara Luz Muñiz.

Tapa: Caspar David Friedrich, 1818: "Acantilados blancos en Rügen" (Kreidefelsen auf Rügen). Fragmento. Óleo sobre
tela. 90,5 cm x 71 cm. Localización: Fundación Oskar Reinhart, Suiza.

Maqueta: Juan Baroschi



Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente.

Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Este trabajo se publica digitalmente a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>.

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gov.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

Índice

Presentación.....	5
Argumentar frente al <i>challenge</i> del extrañamiento. Entre Aristóteles, Toulmin y Cortázar Sofía Bogdanowsky	6
Filosofía, espiritualidad y trascendentalismo en la obra de Emily Dickinson Andrea Carolina Cruz	19
“Estrato” como criterio intelectual y vivencial de acceso a la obra de arte en Nicolai Hartmann Mateo Francisco Dalmasso	39
Lenguaje y poesía. Una interpretación existencial del decir poético Carlos Vito Di Silvestre	50
Kant y Vico: La poesía como mostración de las ideas metafísicas Mónica Ibañez	69
Poesía y Metafísica: desde dónde un pro-yectar Oscar Enrique Santilli	87
En la encrucijada: aportes de la especulación borgesiana a la ficción filosófica María Ester Vazquez	96

Presentación

*"Lleno de mérito, sin embargo, poéticamente
habita el hombre sobre la tierra"*

Esta afirmación de Friedrich Hölderlin ha sido la fuente que inspiró las reflexiones que a continuación compartimos.

La poesía es el lugar donde a veces hablan, y también callan, los encuentros y desencuentros de dos "decires" tan distintos y, a la vez, semejantes: la literatura y la metafísica.

En efecto, cada una a su modo expresa la tensión que el hombre es entre finitud e infinitud, entre dolor y gozo, entre falta y plenitud; en el libre juego constructivo de instante y de eternidad.

Estas Jornadas, con el título "Poesía y Metafísica", fueron organizadas por la Cátedra de Historia de la Filosofía Moderna, el Departamento de Filosofía y el Departamento de Letras, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCUIYO. Noviembre de 2023.

Mónica Ibañez
(Compiladora)

Argumentar frente al *challenge* del extrañamiento. Entre Aristóteles, Toulmin y Cortázar

Sofía Bogdanowsky

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
sbogdanowskysantos@gmail.com

*Los hombres comienzan y comenzaron siempre a
filosofar movidos por la admiración
Aristóteles (1998, 982b)*

*Los poemas vienen de la extrañeza
Julio Cortázar (2007, p. 267)*

Resumen

En “Del sentimiento de lo fantástico” (1967), Julio Cortázar sostiene que tanto la poesía como la filosofía son respuestas (casi fatales) frente al *challenge* del extrañamiento: un sentimiento de descolocación que nos permite acceder a eso que llamamos ‘realidad’ desde un intersticio crítico y de un modo diferente del habitual. Frente a este sentimiento, la filosofía se ha servido, por lo menos de manera explícita desde que Aristóteles escribió su *Organon* en el siglo IV a.C., de la argumentación lógica para realizar la búsqueda de la verdad más allá de los velos de la apariencia. En este sentido, aun cuando para Cortázar persiga fines diferentes de la filosofía, cabe preguntarse si la poesía también puede servirse y si se ha servido de elementos argumentativos para constituirse como respuesta ante el extrañamiento. ¿Es el poeta, como el filósofo, un sujeto argumentante?

En el presente trabajo intentaremos mostrar cómo la poesía (la propia poesía de Cortázar) es una *response* que, como tal, también utiliza la argumentación. Para ello, primero seguiremos el recorrido de la lógica en su génesis en el pensamiento aristotélico y en su recepción por parte de la teoría contemporánea de la argumentación de Stephen Toulmin; luego, aplicaremos el modelo desarrollado por este último a una poesía del mencionado escritor latinoamericano.

1. Introducción

Quizás no encontremos una caracterización más emblemática de la filosofía que aquella que nos presenta Aristóteles en el Libro Alfa de su *Metafísica* (escrita en el siglo IV a. C.). Allí, el filósofo comienza por distinguir no sólo entre los diversos niveles del saber- aquél que, según la conocida tesis del texto, “todos los hombres desean por naturaleza” (1998, 280^a) - sino también entre los distintos tipos de ciencia y arte que constituyen el grado más profundo de sabiduría. El Estagirita explica que, primero, nacieron las ciencias encargadas de hacer frente a las necesidades de los hombres; luego, fueron creadas las ciencias que se orientaban a pasarlo bien; por último, surgió una ciencia que ya no tenía por finalidad ni la utilidad ni el placer: la Sabiduría Primera o Filosofía.

En relación con esta ciencia, Aristóteles sostiene que la misma encuentra su origen en el asombro o admiración que sienten los hombres ante los fenómenos del mundo. En sus palabras,

Que no se trata de una ciencia productiva, es evidente ya por los que primero filosofaron. Pues los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración [θαυμάζειν]; al principio, admirados ante los fenómenos sorprendentes más comunes; luego, avanzando poco a poco y planteándose problemas mayores, como los cambios de la luna y los relativos al sol y a las estrellas, y la generación del universo (1998, 982b).

Veinticuatro siglos después, de modo análogo, Julio Cortázar (1914-1984) escribe en su ensayo “Del sentimiento de no estar del todo”¹ que

¹ El texto forma parte del libro titulado *La vuelta al día en ochenta mundos*, publicado en 1967.

tanto la filosofía como la poesía son respuestas (casi fatales) frente al desafío del *extrañamiento*. Se trata de un sentimiento que él describe como de descolocación en el mundo, en las tramas que tiende la vida, y que implica situarse en una “escala diferente con respecto a la de la circunstancia” (2003, p.264). El extrañamiento es una especie de *zona intersticial* crítica, diferencial, que permite acceder de otra manera a ese plano al cual, según el escritor, podríamos llamar ‘realidad’. Así,

También el filósofo [como el poeta] se extraña y se descoloca deliberadamente para descubrir las fisuras de lo aparental, y su búsqueda nace igualmente de un *challenge and response*; en ambos casos, aunque los fines sean diferentes, hay una respuesta instrumental, una actitud técnica frente a un objeto definido (2003, p.267).

Tanto Aristóteles como Cortázar conciben que el movimiento del pensar filosófico comienza ante el desafío impuesto a los hombres por ese sentimiento, llámese asombro o extrañamiento, que los empuja en este caso a ir más allá de los velos de la apariencia². Lo novedoso aquí es que el escritor latinoamericano presenta a la poesía, aun cuando para él persigue fines diferentes de la filosofía, como otra posible respuesta frente a ese extrañamiento de la realidad.

Tenemos, entonces, por un lado, el extrañamiento- que, en línea con el sentido que Cortázar le otorga, es definido tradicionalmente en el ámbito de la literatura como un recurso que posibilita transformar la percepción automatizada de las cosas, es decir, que posibilita “ver de nuevo” incluso las cosas más cotidianas³-. Por otro lado, encontramos

² No es otra cosa sino el sentido de la *αλήθεια* griega como desocultamiento o desvelamiento.

³ Por ejemplo, cuando Cortázar nos entrega “Instrucciones para subir una escalera” o “para dar cuerda al reloj” o “para llorar”, nos está extrañando de la escalera, del reloj y del llanto.

a la filosofía y a la poesía como respuestas que no son tales en el sentido de ofrecer una superación o solución de ese extrañamiento, sino que lo son en tanto fijación del mismo. Se trata de un movimiento que, de manera analítica, dividimos en dos “pasos”, pero el primero está contenido necesariamente en el segundo.

A partir de esta coincidencia, lo que nos proponemos en el presente trabajo es responder a la pregunta acerca de si la poesía, tal como la filosofía lo hace de modo explícito desde la fundación de la lógica en el siglo IV a. C., se sirve también de la argumentación para constituirse como respuesta frente al *challenge* del extrañamiento. Intentaremos mostrar, desde la vigencia de la lógica aristotélica todavía con sus apropiaciones y transformaciones en las teorías contemporáneas de la argumentación, específicamente en la teoría de Stephen Toulmin, cómo la poesía (la propia poesía de Cortázar) es una *response* que puede utilizar también elementos argumentativos.

2. Aristóteles en Toulmin

Aristóteles inaugura la Lógica, como mencionamos, en el siglo IV a.C., al desarrollar el estudio de la inferencia válida y con el objetivo de que ésta pudiera servir como organon (herramienta) y propedéutica (preparación) para la realización de la Filosofía Primera o, como la conocimos a posteriori, Metafísica. Su sistema lógico formal mantuvo vigencia durante más de veinte siglos y continuó siendo el elemento basal para el desarrollo de las teorías contemporáneas de la argumentación, que han buscado atender, entre otras cosas, al valor práctico de la lógica y a los usos de la argumentación en contextos

Del mismo modo, cuando en el Capítulo 73 de *Rayuela* nos cuenta que *Morelli* narra el episodio de un hombre que se había obsesionado con la contemplación de un tornillo, nos está invitando a ver de nuevo el tornillo.

reales. Según explica Toulmin en *Los usos de la argumentación* (1958), “el punto de partida de nuestra investigación será la *práctica* de la lógica” (2007, p.23). No obstante, antes de adentrarnos en la propuesta del matemático del siglo XX, es necesario destacar sus raíces en el pensamiento aristotélico.

La lógica fundada por el Estagirita, también llamada Lógica Tradicional o Clásica, define a la argumentación como construcción de razonamientos lógicos, es decir, como construcción de “un enunciado en el que, sentada ciertas cosas, se sigue necesariamente algo distinto de lo ya establecido” (2007, 24b). En sus *Analíticos Primeros*, Aristóteles pone en evidencia al silogismo como estructura central de la argumentación, de acuerdo con la cual dadas ciertas premisas se deduce necesariamente una conclusión ya contenida de manera implícita en dichas premisas. Se trata de un esquema argumentativo que comprende: 1ro) una premisa mayor; 2do) una premisa menor; 3ro) una conclusión inferida desde ambas premisas. Al establecer el esquema silogístico y desarrollar reglas para razonar, el griego sienta las bases para distinguir cuándo un razonamiento es válido y cuándo no, o, lo que es lo mismo, cuándo argumentamos lógicamente y cuándo no.

Ahora bien, en los *Analíticos Segundos* el filósofo estudia específicamente el silogismo demostrativo o científico, que se delimita como tal porque se basa en “cosas verdaderas, primeras, inmediatas, más conocidas, anteriores y causales respecto de la conclusión” (2007, 71b). En otras palabras, el razonamiento científico parte de principios o premisas verdaderas, universales y necesarias, de definiciones lógicas que expresan aquello que no puede ser de otra manera. Sin embargo, Aristóteles comprende que existe otro ámbito argumentativo en el cual los silogismos no se construyen desde premisas necesarias, sino que versan sobre lo que puede ser de otra manera: es el ámbito de la discusión.

De allí que, en los *Tópicos*, el Estagirita se encarga del silogismo dialéctico, que es un razonamiento que parte de cosas plausibles, cosas que “parecen bien a todos, o a la mayoría, o a los sabios, y, entre estos últimos, a todos, o a la mayoría, o a los más conocidos y reputados” (2007, 100b). Para Aristóteles, la dialéctica (por supuesto en un sentido diferente del sentido platónico) es una técnica que sirve para examinar cualquier cuestión en el marco de la discusión sobre lo plausible y que, por no pertenecer a una ciencia determinada, “abre camino a los principios de todos los métodos” (101, b4). A saber, si en el conocimiento científico se argumenta *desde* los principios, la dialéctica sería un previo camino argumentativo *hacia* los principios de las ciencias.

El pensador griego desarrolla sus estudios lógicos sobre la argumentación hasta los *Tópicos* y las *Refutaciones Sofísticas*, empero, luego contempla además aquella otra técnica que se sirve también del argumentar, pero que no busca ya establecer principios científicos en la interlocución entre los sabios: se trata de un arte vinculado más bien con la oratoria, la deliberación y que tiene una íntima relación con la ética y la política, por tanto, con las acciones y decisiones humanas. Cuando Aristóteles escribe su *Retórica*, define que lo propio de este arte son “sólo las *pruebas por persuasión*” y que “los *entimemas* son el cuerpo de la persuasión” (2007, 1354^a15). De lo que se trata en la técnica retórica es de persuadir; a través de la construcción de otro tipo de silogismos que contienen sólo una premisa y una conclusión y que son denominados por el filósofo como ‘entimemas’.

En este sentido, frente a la mera sofística que se enseñaba y utilizaba en el contexto de Aristóteles, la retórica, tal como él la presenta, es indisociable de la lógica y, en particular, es un complemento de la dialéctica. En efecto, necesita del conocimiento necesario para construir argumentos acerca de lo no-necesario y, por tanto, busca persuadir, pero no sin fundamentos en su cercana relación con el

componente pragmático y situacional de la vida humana. De manera recíproca, el dialéctico puede servirse de elementos retóricos o persuasivos en sus discusiones que parten de cosas plausibles y que buscan arribar a la verdad. Así, ambas artes comparten su generalidad y se encuentran en el lugar común de la argumentación.

Serán los *Tópicos*, la *Retórica* y también las *Refutaciones Sofísticas* los textos lógicos (o familiarizados con el *Organon*, en el caso del segundo) que tendrán un profundo impacto en las teorías contemporáneas de la argumentación. Entre otros, es gracias a Stephen Toulmin (1922-2009) que la teoría de la argumentación gana una importancia inesperada a partir del siglo XX. El matemático y filósofo inglés, pero nacionalizado en los Estados Unidos, realiza una crítica del esquema silogístico de Aristóteles, dado que, para él, resulta insuficiente para explicar las argumentaciones cotidianas y en contextos específicos. Por ello, elabora un modelo argumentativo, luego conocido como “modelo de Toulmin”, que busca discernir los elementos presentes en las interacciones comunicativas reales.

El hecho de que, en el contexto dialógico o de las discusiones reales, los razonamientos no respondan a la estructura de un silogismo demostrativo tradicional es algo que, de algún modo, Aristóteles ya había reconocido en su *Retórica* acerca de la deliberación. Allí escribe, “en lo que toca a algunas gentes, ni aun si dispusiéramos de la ciencia más exacta, resultaría fácil, argumentando sólo con ella, lograr persuadirlos, pues el discurso científico es propio de la docencia, lo que es imposible en nuestro caso” (2007, 1355^a). Es este interés por la evaluación práctica de los argumentos el que Toulmin heredará del Estagirita. Según el matemático, para el filósofo griego,

las cuestiones sobre la «apodeixis» [“el modo en que las conclusiones deben ser establecidas”] eran simplemente cuestiones sobre la demostración, la validez o justificación-

en el sentido cotidiano- de afirmaciones y conclusiones del tipo que cualquiera puede realizar; incluso hoy (...) resulta importante plantear cuestiones generales, filosóficas, sobre la evaluación práctica de los argumentos (2007, p.18).

Desde esta visión de la actividad cotidiana de argumentar, Toulmin elabora un complejo modelo de argumentación que tiene en cuenta aspectos no contemplados por el esquema tradicional.

3. Toulmin en Cortázar

En *Los usos de la argumentación*, Toulmin presenta su mencionado modelo argumentativo, que busca sustituir la noción aristotélica del silogismo situándose, como hemos visto, en el paradigma retórico y dialéctico de las interacciones cotidianas. Existen varios elementos que se destacan en estas interacciones cotidianas y que están comprendidos en el modelo de Toulmin:

- Los datos o “data” aportados por un sujeto argumentante, los cuales llevan a una conclusión (“claim”).
- La garantía o “warrant”, en la cual se funda la relación entre los datos y la conclusión.
- El respaldo o “backing”, en el cual se apoya la garantía y que puede variar según el contexto específico en que se está argumentando.
- Y, finalmente, la revocación o “rebuttal”, que puede exceptuar la conclusión y que, por ello, se comporta como modalizador (“qualifier”) de la misma. Este modalizador podría formularse como un “a menos que...” respecto de la conclusión.

Estos componentes, que pueden ser utilizados por cualquier ser con capacidad para razonar, se encuentran, para el filósofo inglés, presentes en nuestros discursos comunes y cotidianos.

Ahora bien, retomando la pregunta que orienta el presente trabajo, nuestro interrogante se vincula con la posibilidad de encontrar alguno de estos elementos argumentativos en la poesía, específicamente, en la poesía de Cortázar (para quien el poeta responde, al igual que el filósofo, a un sentimiento de descolocación en el mundo). De modo que, invitamos al lector a extrañarse de la propia poesía del latinoamericano y a verla de nuevo desde la perspectiva argumental de Toulmin. Tomemos, por ejemplo, los primeros fragmentos de su poema titulado "Bolero"⁴:

Qué vanidad imaginar
que puedo darte todo, el amor y la dicha,
itinerarios, música, juguetes.
Es cierto que es así:
todo lo mío te lo doy, es cierto,
pero todo lo mío no te basta
como a mí no me basta que me des
todo lo tuyo.
Por eso no seremos nunca
la pareja perfecta, la tarjeta postal,
si no somos capaces de aceptar
que sólo en la aritmética
el dos nace del uno más el uno. (2004, p. 135)

⁴ El poema forma parte del primer libro de poesía publicado por Cortázar en 1971, *Pameos y meopas*.

En este poema, Cortázar aporta una data, el hecho de que no puede darle todo a su amante:

- “es una vanidad imaginar que puedo darte todo...”

Lo cual lo lleva a una conclusión:

- “por eso no seremos nunca la pareja perfecta...”

La relación entre data y conclusión se funda en la garantía de que aun cuando todo lo suyo lo dé, esto no basta, y viceversa. Resulta imposible que se den todo:

- “todo lo mío no te basta, como a mí no me basta que me des todo lo tuyo...”

No obstante, da lugar también a una revocación que opera como modalizadora de la conclusión y es que ésta puede modificarse si aceptan que sólo en la aritmética el dos nace del uno más el uno:

- “no seremos nunca la pareja perfecta (...) si no somos capaces de aceptar que sólo en la aritmética el dos nace del uno más el uno”.

De esta manera, si analizamos los primeros versos de “Bolero” de Cortázar, resulta posible encontrar componentes argumentativos comprendidos en el modelo de Toulmin: los datos, la garantía, la conclusión, la revocación y el modalizador de la conclusión.

Conclusión

En “Del sentimiento de no estar del todo”, Cortázar sitúa tanto a la poesía como a la filosofía dentro del mismo mecanismo de challenge and response que suscita el extrañamiento. Nos habíamos

preguntado, al respecto, si así como el filósofo- según bien muestra Aristóteles en sus textos lógicos- argumenta para desvelar los principios del conocimiento: ¿el poeta puede elaborar poesía mediante elementos argumentativos? En otras palabras, la cuestión era ¿argumenta el poeta cuando poetiza, al igual que el filósofo argumenta cuando filosofa?

El análisis desde los elementos comprendidos por Toulmin en su teoría de la argumentación, apoyada, como vimos, en los *Tópicos* y la *Retórica* aristotélicos, nos muestra que, en cierta medida, el poeta se sirve de la argumentación. Es decir que, al igual que el filósofo, el poeta (en este caso Cortázar) no sólo es un extrañado, sino también un sujeto argumentante.

Referencias bibliográficas

Aristóteles. (1998). *Metafísica*, trad. García Yebra. Madrid, Gredos.

Aristóteles. (2007). *Retórica*, trad. Q. Racionero, Madrid, Gredos.

Aristóteles. (2007). *Tratados de Lógica*, trad. Candel Sanmartín, Madrid, Gredos.

Cortázar, J. (2003). "Del sentimiento de no estar del todo". En Julio Cortázar: *Dossier 2* (págs. 262- 268), Buenos Aires, del Sur.

Cortázar, J. (2017). *Pameos y meopas*, España, Nórdica.

Toulmin, S. (2007). *Los usos de la argumentación*, trad. Morras, M. y Pineda, V., Barcelona, Península.

Filosofía, espiritualidad y trascendentalismo en la obra de Emily Dickinson

Andrea Carolina Cruz

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de La Matanza, Escuela de Formación Continua
andreacruz1310@gmail.com

Resumen

La poesía de la autora estadounidense Emily Dickinson (1830-1886) ha despertado admiración y perplejidad no solo en la literatura norteamericana sino también en la mundial a partir del siglo XX. En particular, la obra de Dickinson ha revolucionado la poesía desde el modernismo hasta la actualidad a partir de la disrupción de la manera de hacer poesía y de las nociones de la poesía tradicional hasta ese entonces, así como de una nueva concepción poética que han atravesado e influenciado a numerosos poetas contemporáneos. Este trabajo propone abordar el genio, la singularidad y el trasfondo filosófico de la obra de la poetisa de Amherst a partir de los poemas que corresponden a los años xx “A Word is dead”, “This was a Poet” y “Volcanoes be in Sicily”¹. Este trabajo realizará un análisis formalista de las principales características y recursos estilísticos y poéticos que denotan la espiritualidad, la filosofía y la originalidad de la obra poética de Dickinson. Los poemas seleccionados se presentarán a modo de ejemplos significativos de la obra de la poeta como exponente del renacimiento estadounidense. En lo referente al estilo literario y poético que desarrolló Dickinson en sus versos, se abordará sucintamente la influencia del trascendentalismo en sus poemas. Se realizará un análisis comparativo de los

¹ Los poemas citados de Emily Dickinson se encuentran en JOHNSON, T. (1955). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Las traducciones de los poemas, así como de la parte teórica y de las citas fueron realizadas por la autora de este artículo bajo la revisión de la traductora Silvia Sehinkman; asimismo, se realizó una comparación de las traducciones con las versiones que Silvina Ocampo (1985) realizó de los poemas en *Emily Dickinson Poemas*.

poemas para comprender, en palabras de George Frisbie Whicher (1938, p. 291), la “lectura orgánica” de la obra poética de la autora con el objetivo de demostrar la importancia de la poesía de Dickinson en su rol de precursora del modernismo y de nuestro pensamiento poético contemporáneo.

1. Palabras preliminares

Realizar un análisis académico de Emily Dickinson implica una labor minuciosa y detallada: por tanto, la investigación previa de la obra de Dickinson se vuelve una tarea cotidiana, casi imperceptible, que se va entretejiendo en un infinito entramado y que debe abordarse con el respeto, la admiración y la dedicación que la obra poética de una poeta tan “inasible” (*elusive*) e “indescifrable” merece (para citar las palabras que Thomas Higginson² y María Negroni han utilizado sobre la escritora). A los fines de respetar la precisión y la exactitud que pretendo alcanzar, he decidido recurrir a los expertos en la materia que han dedicado su vida académica a investigar a una poeta sin precedentes. “El resto es prosa”, dijo la misma Emily y a través de este trabajo intentaré dejar que la invocación misteriosa de la musa de Amherst obre sobre mis palabras y me acompañe en este escrito.

“Si siento a nivel físico que se me vuela la cabeza, entonces sé que eso es poesía”. E.D. (Johnson, 1971, p. 207)³

² Higginson Wentworth, T. (1891). “Emily Dickinson’s Letters”. En WHICHER, G. (1938). Op. cit. Whicher explica que Higginson, ya que la definió como “inasible (o difusa) e impredecible” y que este resultó ser un halago dudoso, ya que las mentes difusas terminan hospitalizadas (p. 291).

³ Extracto de la carta 242 que Dickinson en 1870 dirige a Thomas Wentworth Higginson. “If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry.”

Este trabajo abordará el trascendentalismo y la filosofía de la obra poética de Emily Dickinson a través del análisis de los poemas "A Word is dead", "This was a Poet" y "Volcanoes be in Sicily", como ejemplos de la obra poética que Emily realizó diariamente durante años desde la reclusión de su habitación. En particular, este trabajo intenta develar la espiritualidad, la filosofía y los recursos poéticos que caracterizan a los poemas seleccionados. Asimismo, se realizará el análisis de los poemas desde la perspectiva de la obra *American Renaissance* de F.O. Matthiessen, junto con aportes críticos de especialistas como Thomas Higginson, Susan Howe, George Frisbie Whicher y Jed Deppmann. Los poemas seleccionados resultan una oda al trascendentalismo⁴ de los Estados Unidos y al mensaje que los poemas quieren transmitir sobre la visión del rol del poeta, de la poesía y de las palabras, ya que, en palabras de Whicher, "los poemas deberían leerse en una secuencia en vez de versos que no están relacionados" (1938, p. 329). Esta lectura, a modo de entramado, tiene como objetivo demostrar la importancia de la poesía de Dickinson en su rol de precursora del modernismo y de nuestro pensamiento poético contemporáneo, dado que, en nuestro criterio, la obra de Dickinson pone de relieve la necesidad de poesía en la vida cotidiana y la trascendencia del poeta que adquiere una relevancia extraordinaria a través de su obra poética.

2. Orgullo y prejuicio: *I am Nobody!*

Según Whicher (1938, p.227), los poemas de Dickinson no pertenecen a la literatura del escapismo, ya que la poeta vivenció la vida en profundidad a través de distintas experiencias que intentó registrar a

⁴ Según la Enciclopedia Británica, el trascendentalismo como movimiento del siglo XIX de New England presentaba la influencia de la unidad esencial de todas las formas de creación y la supremacía de una visión interior por sobre la lógica y la experiencia que permitía develar las verdades más profundas.

partir de todo lo que aprendió (y sintió) sobre el éxtasis o la angustia; al respecto, citamos: “Siento éxtasis al vivir; el mero hecho de vivir es suficiente (fuente de) alegría”⁵ (Johnson, 1971, p. 208). El crítico eligió como título de su obra crítica el poema que se analizará en este artículo como oda y homenaje a Dickinson: “This was a Poet”. En esta intertextualidad y juego de palabras, Whicher parece darle la preponderancia que la poeta se merece, quien, a través de su obra, trasciende cualquier posible género (“a poet” en inglés se refiere a un poeta sin género) y cualquier espacio temporal y físico que la mera existencia humana pueda limitar a un ser vivo. Al titular su libro a partir del poema 448 de Dickinson de 1862 “This was a Poet” (Johnson, 1960, p. 215), Whicher busca inmortalizar la obra de Dickinson, quien a su vez ha dicho en el poema 288 de 1861: “No soy nadie” (Johnson, 1960, p. 133). Por su parte, en el prefacio de la obra *My Emily Dickinson* de Susan Howe (1985, pp.vi-ix), Eliot Weinberger aborda la crítica que recibió Dickinson después de la publicación de sus poemas. Weinberger enfatiza la ausencia o la pobreza de referencias bibliográficas y reconocimientos literarios que la poeta recibió: a saber, el mismo Matthiessen o de Van Wick Brooks la citan brevemente e incluyen referencias ínfimas en comparación con otros poetas de su época como Whitman, Emerson o Thoreau. Esta situación comienza a revertirse a partir de la obra crítica de Susan Howe (1985) *My Emily Dickinson*, quien comienza su libro citando las palabras que William Carlos Williams le dedicó a la poeta en *In the American Grain*: “Emily Dickinson, sedienta de pasión en el jardín de su padre, describe y se vuelve lo más cercano a lo que siempre hemos estado: sedientos. Nunca una mujer: nunca un poeta. Ese es el axioma. Nunca un poeta

⁵ Extracto de la carta 342a que Emily Dickinson dirigió a Thomas Higginson en 1870. “I find ecstasy in living; the mere sense of living is joy enough.”

vio el sol aquí” (1925, p. 8)⁶. En estas palabras Williams parece reflejar la universalidad de lo que Dickinson logra en su obra: expresar la necesidad física de transmitir la pasión a través de la poesía. A partir de la ironía de que un poeta no puede ser mujer, podemos inferir que si se niega la importancia y la entidad de Dickinson y de su obra, entonces permaneceremos en tinieblas y nadie podrá ver el sol. Howe denuncia la manera en la que se la tildó a Dickinson de inculta, de académicamente pobre y de otros epítetos que intentan socavar una obra poética que Higginson definió como el surgimiento de un genio poético con una originalidad hasta entonces jamás vista que creó una obra que resulta “sumamente distinguida y a su vez muy difícil de ser sometida a crítica” (1891, p. 6). Whicher (1938, p. 228) explica que, al haberse publicado el volumen recopilado de sus poemas sin haber sido seleccionados, revisados y organizados para su publicación por la poeta, Dickinson quedó expuesta al ataque de críticos formalistas. En realidad, el primero en haberle hecho la “cirugía” de la que Emily se refiere en su carta fue su guía literario elegido, el mismo Thomas Wentworth Higginson. Al respecto, también se expresa Jorge Luis Borges quien reconoce la necesidad de incluir a Emily Dickinson en los poetas más distinguidos de New England, debido a la intensidad y a la originalidad de su obra:

“Los grandes nombres dados por nuestra América... Emerson, Melville, Thoreau, Poe, Robert Frost *cannot be thought away* sin modificar toda la literatura de nuestro tiempo. La serie es indefinida y casi infinita; falta Emily Dickinson”. (1985, p. 11) (El destacado es nuestro)

⁶ “Emily Dickinson, starving of passion in her father’s garden, is the very nearest we have ever been: starving. Never a woman: never a poet. That’s an axiom. Never a poet saw the sun here.”

Faltaba Emily Dickinson; hasta que los lectores y los críticos comenzaron a recuperar la voz que profesaba una belleza inusitada en los versos que la poeta nos legó para la eternidad atados con cintas como pergaminos para que, presumimos, fueran encontrados después de su muerte. Resulta entonces fundamental retomar la pregunta de por qué la poesía y la literatura ha cambiado tanto a partir de la obra de Dickinson. Este interrogante parece quedar inmerso en el mismo halo de misticismo que los versos de Emily conllevan. Borges explica que

“No hay... una vida más apasionada y más solitaria que la de esa mujer. Prefirió soñar el amor y acaso imaginarlo y temerlo. ... Publicar no era, para ella, parte esencial del destino de un escritor; después de su muerte, que acaeció en 1886, encontraron en sus cajones más de mil piezas manuscritas, casi todas muy breves y extrañamente intensas.(1985, p. 11)

Inferimos que la poeta tenía la intención de que encontraran sus poemas tras su muerte y que su necesidad de anonimato que se expresa a través del poema que comienza con la frase “No soy nadie” y de la declaración de no querer publicar en vida, Dickinson era consciente de que la fama se apoderaría de la energía que necesitaba para dedicar a su obra al expresar lo siguiente: “Si la fama me perteneciera, no podría escaparme de ella; si ella no me perteneciera, aún en el día más largo me encontraría persiguiéndola” (Johnson, 1971, p. 174)⁷. La fama la alejaría de alcanzar la mayor expresión estética en su obra, ya que, como explicó Whicher (1938, p. 227),

⁷ Extracto de la carta 265 que Dickinson le dirige a T.W. Higginson en 1862: “If fame belonged to me, I could not escape her; if she did not, the longest day would pass me on the chase.”

Dickinson vivió en pos de dedicar todos sus esfuerzos a incrementar la vitalidad de su obra poética.

3. Metafísica y la obra de Dickinson

Jean Yves Pranchère explica que Alexander Baumgarten en el siglo XVIII fue el primer filósofo en distinguir el vínculo esencial que existía entre el arte, la belleza y la sensibilidad, que habían sido aspectos que hasta ese momento histórico se concebían por separado. Baumgarten postula que “la filosofía y la ciencia de la composición de un poema, que tan frecuentemente se ha tenido por tan distante una de la otra, forman, en realidad, un conjunto muy amigable” (Montoya Véliz, 2012, p. 31). El filósofo alemán explica que las palabras forman parte de los elementos constitutivos del poema y, por tanto, deben ser poéticas con respecto al sonido articulado y a la significación de las palabras como componentes que las conforman. Según el filósofo, “cuanto más poéticos son estos elementos, tanto más perfecto es el poema” (Montoya Véliz, 2012, p. 64). Esta concepción de la metafísica en la poesía es, según nuestro criterio, lo que distingue la obra de Dickinson, ya que la poeta articula en cada poema una suerte de juego entre lo dicho y lo no dicho, entre los espacios de silencio generados por las rayas que separan las palabras y la elección de las palabras que dejan un halo místico de perplejidad en el lector. Como estableció Whicher (1938), los amantes de la poesía de Dickinson aman todos los poemas de la autora quien (a nuestro criterio y en línea con lo que descubrió Baumgarten) compone sus poemas a partir de una preferencia instintiva de las formas simples consagradas por el uso que no dejan de ser sumamente profundas y complejas. Whicher explica que tanto en la obra poética como en la vida de la poeta sus logros se fundamentaron en seguir patrones gramaticales y no en romperlos. Esto responde a que lo que Dickinson tenía que decir lo pronunciaba incluso sin que importara la gramática convencional, la

rima, o la métrica estricta, ya que, si la poesía vivía, entonces debía pervivir debido a una absoluta vitalidad interna de los poemas. Whicher además explica que la voluntad de atribuirles significado a los poemas produjo irregularidades en la dicción y en la gramática (hecho que fue altamente criticado por Higginson) y, por ende, Dickinson se sintió compelida a adecuar los esquemas de la rima para evitar que dichos esquemas le hicieran cambiar su forma de pensar (p. 248-9). En lo referente a la noción de Baumgarten sobre el significado y la sensibilidad, Deppman (2013) aborda la privacidad de la vida de Emily Dickinson. La elección de Dickinson, su proyecto existencial de concentrarse en el significado de la vida fue una elección en pos de la intimidad, aunque esa intimidad elegida no insinuaba que la poeta se hubiera apartado ni de la vida ni del mundo. Por el contrario, a ella le interesaba verdaderamente cómo se vinculaba con el mundo y, además, era sumamente consciente del mundo que la rodeaba (Deppman *et al*, p.177). Esto resume lo que Matthiensen (1941, p. 429) explica sobre la poética lírica y personal de Dickinson: “a pesar de que la comprensión del abordaje de Shakespeare sobre el bien y el mal fue tan perspicaz como el de Melville, su propio drama, a pesar de su intensidad, siempre se mantuvo en el ámbito personal y lírico” (p. 429). Según nuestro criterio, este significado de la vida, del ámbito íntimo y de la sensibilidad que se revela en sus cartas se transmite en sus poemas que tienen una sonoridad única y que generan perplejidad en el lector por las palabras dichas y, sobre todo, por lo implícito, a partir del silencio que queda resonando tras su lectura.

4. Análisis de los poemas

“A Word is dead”, “This was a Poet” y “Volcanoes be in Sicily” pueden presentarse como una serie de poemas interrelacionados que están en la misma línea de análisis en tanto los tres poemas refieren a la poesía y a la noción de que la poesía es lo que da vida a todas las

experiencias humanas proponiendo una trascendencia de la muerte y un paso al infinito. Los opuestos binarios se convierten en un paso necesario para que el poeta que es finito como humano, pero que trasciende todos los planos a través de su obra, continúe viviendo a través de sus versos. Los poemas seleccionados abordan la poesía, el rol del poeta o a un yo poético que se torna el volcán que entra en erupción cada vez que está en contacto con la poesía. El primer poema que se analizará es el 1212 que Dickinson redactó en 1872 (Johnson, 1960, p. 534) y que se presenta a continuación:

A Word is dead
When it is said,
Some say,
I say it just
Begins to live
That day.

Una palabra muere
Cuando se dice,
Algunos dicen,
Yo simplemente digo que
Comienza a vivir
Ese mismo día.

En este primer poema, se reivindica el rol de la palabra cuando se la pronuncia. A su vez, a través de estos versos, la poeta parece reforzar la idea de darle voz a las palabras silenciadas. La prohibición de expresar la propia voz (que era tan propio de la época del puritanismo extremo en la que vivió Dickinson) parece quedar totalmente anulada a través de la verdad de la palabra dicha en la poesía. El poema comienza con clara referencia a la *palabra*, con toda la fuerza que implica nombrarla en un poema. La palabra se vuelve creadora de vida, de trascendencia, de permanencia en lo que otros llaman inmanente e inerte; en la valentía de pronunciar lo que uno tiene para decir, hasta lo indecible y prohibido por la sociedad. Como explica Whicher (1938), Dickinson tuvo que hacer una elección: entre la poeta y la filósofa, ella eligió ser poeta. La contraposición entre no atreverse a pronunciar palabra alguna y darles vida en un poema se vuelve trascendente para inmortalizar las palabras a través del eco y de la resonancia que producen al ser pronunciadas y materializadas en el papel. En el poema "A Word is Dead", Dickinson se opone a la idea de

que, al expresar lo que uno piensa, se produce la muerte de la palabra. En este poema, la resolución es clara: la palabra comienza a vivir el día que se pronuncia. La palabra se vuelve eterna y resume la idea planteada por Shakespeare (1609) de la existencia del arte mientras haya lectores y humanos que puedan respirar y que recuerden lo expresado en la poesía, tal como lo revela el Soneto 18 (Gibson, 1997, p.26)⁸. A su vez, del poema "A Word is Dead" puede desprenderse una sensación de lo efímero entre lo pronunciado, la vida, la muerte y la eternidad, y la sensación de infinitud que se percibe en la palabra "yo" en contraposición a la palabra "algunos". El poema tiene rima y sonoridad, y transmite un mensaje muy contundente de autoconocimiento y de conciencia que se refleja en los seis versos. Al respecto, Whicher postula que la muerte y la inmortalidad han sido temas a los que recurrió Dickinson con mayor frecuencia. Whicher (1938, p.298) explica que los poemas que abordan la muerte y el más allá como, primero, un fenómeno de la conciencia; segundo, como una concepción abstracta que tienta a la mente a dramatizar y a hacer conjeturas apresuradas; y, tercero, como una ilusión que debe ser sometida a un análisis crítico. A partir del poema, se puede establecer una referencia intertextual con el poema de John Keats (1819) "Ode on a Grecian Urn" (Stillinger, 1982) en el que se plantea el interrogante de qué resulta más valioso: vivir una experiencia o imaginarla; vivir a través de un deseo no consumado o experimentar lo que uno anhela con la conciencia de lo efímero de cada instante. El poema concluye con la invitación a atreverse a pronunciar las palabras porque en ese instante comienzan a vivir (y se immortalizan al ser dichas). En nuestro análisis, esto relacionarse con el criterio de Keats, dado que lo único que necesitamos saber es que la experiencia estética es lo verdadero y esto se logra a través de los últimos versos del poema de Keats que

⁸ "So long as men can breathe, or eyes can see / so long lives this, and this gives life to thee."

incluyen la máxima: “la Belleza es la Verdad, la Verdad es la Belleza, — eso es todo / lo que sabes de la tierra, y todo lo que necesitas saber” (Stillinger, 1982, p. 283)⁹. Esta verdad se une con la concepción de la Eternidad dickinsoniana. El poder de la palabra dicha, el dar vida al arte al volcar la poesía al papel también parece devenir en la fuerza poética que Dickinson alcanzó. Este poema parece dar paso al 1705, “Volcanoes be in Sicily” que Dickinson escribe en un año desconocido (Johnson, 1955, p. 694), en el que la poeta, según el profesor Al Filreis (2023) en su análisis, se vuelve el volcán porque el yo poético da un paso hacia la “lava”, la fuerza creadora, cada vez que se aproxima a la poesía y que contempla el vacío del “cráter” que genera vida constantemente a partir de la producción poética que representa la lava, incluso cuando ella, que se fusiona con el volcán, está en aparente inactividad¹⁰:

Volcanoes be in Sicily
And South America
I judge from my Geography—
Volcanos nearer here
A Lava step at any time
Am I inclined to climb—
A Crater I may contemplate
Vesuvius at Home.

Volcanes puede haber en Sicilia
Y en Sudamérica
Yo juzgo desde mi Geografía—
Los Volcanes más cercanos aquí
Un paso hacia la Lava
En cualquier momento
Am I inclined to climb—
A Crater I may contemplate
Vesuvius at Home.

Tal como plantea Whicher (1938), Dickinson busca alcanzar mayor claridad en cada uno de sus poemas: la poeta dedica toda su vida y su obra a que sus versos sean más impactantes, a que generen un efecto

⁹ “Beauty is truth, truth beauty’, —that is all / Ye know on earth, and all ye need to know”.

¹⁰ Al Filreis presentó un análisis detallado del poema en el curso “Modern and Contemporary American Poetry” en 2023. De su clase, se han tomado algunos puntos para el análisis realizado.

en el lector que lo haga sentir vivo. Whicher explica que el pensamiento de la poeta era infinito, si bien la expresión era finita y limitada y, por ende, el verdadero poema es el que contempla una infinitud finita (p. 227). A propósito de esta idea, John Felstiner (2009, p.xiii) postula que la poesía tiene la cualidad de “tocar profundamente toda nuestra humanidad” porque, en nuestra opinión, la poesía con su sutileza y sus entramados nos unen y nos igualan como seres vivos y como seres humanos. Si un poema logra evocar lo más profundo de nuestra humanidad, entonces la poesía puede despertar un proceso de conciencia y fomentar el respeto por la tierra resiliente en la que vivimos. Felstiner postula que somos aquello que la belleza y la fuerza de los poemas evocan y, por tanto, tenemos la posibilidad de reconocer y contrarrestar la huella que dejamos en un mundo en el que todo lo vinculado con la naturaleza resulta de vital importancia.

En íntima complicidad con la palabra escrita y con el yo poético, el lector se vuelve parte de lo inefable y accede a un estado extraordinario con una consciencia superior que poetas como Dickinson logran despertar en sus lectores. En línea con estas ideas, el Vesubio que Emily reconoce en su hogar, “Vesubius at home”, se vuelve el objeto de producción constante a modo de fuente de creatividad inagotable a la que la poeta accede desde su hábitat. La geografía de la poeta es interior: el viaje es hacia los confines de su ser, de su trascendentalismo, de la espiritualidad de la que habla Emerson, que retoma y experimenta Dickinson en su trascendencia de lo meramente ortodoxo del puritanismo y que se vuelve música a través de la contemplación del arte: la geografía no es el viaje hacia otros confines de la tierra; según Whicher (1938, p. 290-291), la geografía se vuelve el “paisaje del alma” al que la poeta accede por el mero hecho de dedicar cada respiración y cada esfuerzo para que sus versos “cobren vida” y “respiren” (p. 227) como le pregunta Dickinson a Higginson en su primera carta. Deppmann (2013, p. 237-8) presenta una

comparación entre Heidegger y el poeta dickinsoniano de “This Was a Poet” y, ya que para el filósofo solo la poesía “está al mismo nivel que la filosofía y su pensamiento” (*Identity*, p. 21, 22). Deppman postula que la poesía se asemeja a la filosofía, dado que tiene “tanto espacio en el mundo que en la poesía cada cosa pierde toda indiferencia y cualidad de algo común y el poeta se pronuncia como si el Ser fuera expresado e invocado por primera vez” (p. 21, 22). Deppman presenta el poema “This Was a Poet” en este sentido, ya que el poeta vuelve extraordinario lo ordinario; de hecho, los primeros versos no pueden traducirse a una prosa sencilla, ya que las palabras “it is That” no pueden interpretarse como *el poeta es aquel que*, dado que el yo poético se transforma en un lector anonadado y siente que *esto* (“this”) era un poeta (p. 238). Por lo tanto, se debe respetar la incertidumbre que crean estas palabras:

This was a Poet – It is That	Este era un Poeta – es Aquello
Distills amazing sense	Que rezuma un sentido extraordinario
From Ordinary Meanings –	de los significados ordinarios –
An Attar so immense	Una Esencia tan inmensa
From the familiar species	De todas las especies conocidas
That perished by the Door –	Que perecieron junto a la Puerta –
We wonder it was not Ourselves	Nos preguntamos si no fuimos Nosotros
Arrested it – before –	Los que lo apresamos – antes –
Of Pictures, the Discloser –	De las imágenes, el Revelador –
Entitles Us – by Contrast –	Que Nos habilita – por Contraste –
To ceaseless Poverty –	A una incesante Pobreza –
Of Portion – so unconscious –	De una Parte – tan inconsciente –
The Robbing – could not harm –	Que el Robo – no podría dañarlo –
The Poet – it is He –	El Poeta – esto es Él –
Himself – to Him – a Fortune –	A Él mismo – a Él – una Fortuna
Exterior – to Time –	Ajeno – al Tiempo –

En lo referente al rol del poeta, la falta de mención explícita al género del poeta en “This was a Poet” genera un impacto en el lector porque el poeta se vuelve un ser elevado que nos revela nuestra pobreza y

que puede morir en un plano físico, pero que se vuelve inmortal a través de su obra poética. La muerte se vuelve un elemento real y amenazante en los dos poemas presentados y, en gran parte de la obra de Dickinson, pero en los poemas analizados y en muchos otros la autora parece buscar incansablemente la resolución del conflicto de la muerte a través del arte; es por esto que la pérdida del poeta genera un duelo en el yo lírico, pero al ser el poeta el que “rezuma un sentido maravilloso de lo ordinario”, se vuelve merecedor de una fortuna porque está “ajeno y afuera del tiempo”. El yo poético se vuelve el volcán que crea y recrea más poesía; le da vida a las palabras cuando las pronuncia; reconoce al poeta que puede morir, pero que pervive inmortalizado en su obra. La disrupción de la gramática que realiza la poeta genera un efecto de extrañamiento, tal como lo presenta Viktor Shklovsky (1917, p. 3) en su aporte hacia el formalismo ruso, que nos obliga a detenernos ante cada raya, espacio, coma y punto que utiliza. Como se puede apreciar en la puntuación de “This Was a Poet”, el verso se fragmenta, se lentifica, obliga que el lector permanezca en un silencio poblado de palabras no dichas que invitan a la reflexión. Esta idea resuena con la inmortalidad que el arte le otorga al poeta. En este poema en particular, lo que permite el traspaso y la trascendencia hacia la eternidad es la “Puerta” que puede representar el umbral entre lo terrenal y la realidad histórica de las nociones dualistas de la vida y la muerte, y la realidad superior que es la eternidad, el infinito y la inmortalidad.

5. Palabras finales

El *Poeta* —que es *Ella*— traspasa el umbral de la vida y la muerte, y se vuelve inmortal: se disuelve en el cosmos de la poesía; se convierte en Infinito; se vuelve una con la Eternidad. En nuestro análisis, *The Door opens to Eternity and to Infinity*, porque ya lo dijo Emily un día antes de morir en 1886: “Primitas: —[He sido] Llamada a Volver” (Johnson,

1971, p. 330)¹¹. Al respecto, postula Borges (1985, p. 12): “Además de la escritura fugaz de cosas inmortales, profesó el hábito de la lenta lectura y la reflexión”. El poeta sigue siendo el que nos lleva a percibir lo extraordinario de la vida y que destila un significado tan trascendente que, al igual que el aroma de las rosas, deja una sensación física en nosotros que se vuelve la esencia del aroma poético, aquel que trasciende cuestiones de género, de vida y de muerte. Como establece Delfina Muschietti (2006), esto abre una “caja de resonancias” que se vuelve una experiencia mística para el lector que entra en contacto con una obra tan compleja como inigualable. En nuestro análisis, el “Poeta”, o mejor aún, la Poeta de Amherst, logra alcanzar la Eternidad porque acaso, a través de la palabra *dicha* que le dictaba el Espíritu, Emily pudo vislumbrar su propia muerte. Acaso el “Robo”, la muerte que la acechó en vida, de la parte “inconsciente” a la que la poeta estuvo sometida en vida no pudo “dañarla” porque Ella, al trascender su humanidad y al contrario de los que vivimos en “incesante pobreza”, ha tenido acceso a la “Fortuna” del arte, que se vuelve su *destino* y que le ha permitido estar *Siempre — Ajena al Tiempo*.

Este trabajo presenta sucintamente el trascendentalismo de los Estados Unidos, así como algunos aspectos de la filosofía y del análisis de “A Word is dead”, “This was a Poet” y “Volcanoes be in Sicily” que, según nuestro criterio, pueden abordarse como ejemplos significativos de gran parte de su obra poética. Estos versos abordan las inquietudes que tenía la poeta con respecto a la inmortalidad, al infinito, a la vida, a la muerte y a la poesía. A partir un análisis formalista de los recursos estilísticos y poéticos de los poemas seleccionados, se ha podido develar el misterio del pensamiento y de la originalidad de la poeta a través de sus versos. La relación

¹¹ Carta 1046 a Louise y Francis Norton. “Little Cousins,— Called Back.”

establecida entre los temas de interés de la poeta permite apreciar la cadencia y la singularidad de su poesía, que deja resonando en el lector un eco que convoca a los que la aman a volver una y otra vez sobre la lectura y el análisis de los poemas que “rezuman” sentidos extraordinarios de palabras “ordinarias”. Esto parece invitar a la reflexión sobre la necesidad acuciante de poesía en la vida cotidiana; sobre una perspicacia estética que percibimos en cada poema; y sobre una originalidad sin precedentes que, aunque no buscada, abrió camino a nuestro pensamiento poético y a la poesía contemporánea, dado que, en 1879, la Poeta expresó para la eternidad en el poema 1474: “Ajeno a la Belleza — nadie puede estar / Dado que la Belleza es el Infinito—” (Johnson, 1955, p. 623).¹²

Referencias bibliográficas

- Deppman, J. et al (Ed). (2013). *Emily Dickinson and Philosophy*. New York: Cambridge University Press
- Matthiessen, F.O. (1941). *American Renaissance*. New York: Oxford University Press
- Felstiner, J. (2009). *Can Poetry Save the Earth a field guide to nature poems*. Yale University
- Higginson Wentworth, T. (1891). “Emily Dickinson’s Letters” en *Atlantic Monthly*. Extraído de: https://moodle2.units.it/pluginfile.php/117850/mod_resource/content/1/E.%20Dickinson%20Letters.pdf
- Howe, S. y Weinberger, E. (1985 y 2007). *My Emily Dickinson*. New York: New Directions Books
- Johnson, T. H. (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little Brown and Company
- Johnson, T. H. (1971). *Emily Dickinson Selected Letters*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press
- Stillinger, J. (Ed.). (1982). *John Keats. Complete Poems*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press

¹² “Estranged for Beauty – none can be / For Beauty is Infinity—.”

Montoya Véliz, J. (Ed.). (2012). *Alexander Baumgarten. De la belleza del pensar a la belleza del arte*. Pontificia Universidad Católica de Chile Press. Extraído de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/2947>

Muschietti, D. (2006). Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli). En *Orbis Tertius*, UNLP

Ocampo, S. (Ed. y Trad.). (1985). *Poemas de Emily Dickinson*. Barcelona: Tusquets Editores

Selden, R. & Widdowson, P. (1997). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. U.K: Prentice Hall

Shklovsky, V. (1917). "Art as Technique." Extraído de: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf>

Véliz Montoya, J. (Ed. y Trad.) (2012). ALEXANDER BAUMGARTEN. *De la belleza del pensar a la belleza del arte*. Chile: Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad Católica de Chile

Whicher, G. F. (1938). *This Was a Poet. A Critical Biography of Emily Dickinson*. New York: Charles Scribner's Sons

Anexo

Filreis, A. (2023). Modern and Contemporary American Poetry. Curso en línea. University of Michigan. <https://www.coursera.org/learn/modpo>.

Enciclopedia Británica. Consultado en octubre de 2023. <https://www.britannica.com/event/Transcendentalism-American-movement>

“Estrato” como criterio intelectual y vivencial de acceso a la obra de arte en Nicolai Hartmann

Mateo Francisco Dalmasso

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
mateodal@gmail.com

Resumen

La obra de arte en la filosofía de Nicolai Hartmann (1882 – 1950) se enraiza en su doctrina del ser real y efectivo: la teoría de los estratos. Toda obra de arte consta, así, de dos estratos en su estructura: el real concreto (la base material) y el ideal (el contenido artístico). No obstante, la estratificación -materia, vida, psiquis y espíritu- del mundo real concreto se representa o vuelve a aparecer, con variaciones, en el contenido artístico de la obra de arte, es decir, la estratificación del mundo real concreto retorna en la dimensión ideal del producto artístico. Además, cada tipo de obra de arte, p. ej., la escultura, la música, etc., conforme a su estrato o primer plano tiene una plasticidad y límites de aquello que puede artísticamente representar: la base material desde la cual parte la obra de arte permite y a la vez marca un límite de antemano de aquello que quiera representarse; en suma, no puede expresarse todo bajo una forma cualquiera. La base material de la poesía es la palabra, la cual está bi-estratificada ya en sí misma: el sonido como base material y el significado como dimensión ideal. Siendo la palabra la base material de la poesía, la plasticidad en la misma sólo tiene como frontera los límites de lo expresable, lo más íntimo, de las vivencias y del ser mismo.

1. Introducción

Tras el proceso de subjetivización de la teoría estética desde Kant y sus continuadores del s. XIX, la teoría estética de N. Hartmann (1882-1950), en términos generales, marca un retorno ontológico a lo

estético, pero sin perder los aportes de las teorías estéticas postkantianas del idealismo alemán, el neokantismo y el círculo fenomenológico de Göttingen. Este retorno ontológico “crítico” de la doctrina estética hartmanniana abarca tanto la dirección del acto estético como de su objeto, la obra de arte; finalmente, la relación entre ambos. En la doctrina estética de Hartmann estamos frente a una estética de “enraizamiento” ontológico de lo estético, pero sin perder los importantes aportes estéticos del proceso ‘subjektivista’ que se fueron gestando desde Kant y sus continuadores en el s. XIX y comienzos del s. XX, aportes que quedan como una permanente contribución a la dimensión subjetiva de la compleja estructura del problema de lo estético.

El enraizamiento ontológico de la estética en Hartmann implica previamente una presentación sucinta elemental de la ontología hartmanniana a los fines del entendimiento de la noción de “estrato” como herramienta para acceder con ulterioridad a la comprensión de un aspecto importante de la obra de arte en el filósofo de Riga: la biestratificación de la obra de arte.

2. El “estrato” en la “nueva ontología” (“ontología crítica”) frente a la antigua ontología

La ontología antigua utilizó principalmente los criterios de las “formas” (*Formen*) -o “configuraciones” (*Gebilde*)- y “grados” (*Stufen*) para analizar la totalidad de lo real (Hartmann, 1955, pp. 68-71). Estos criterios otorgaron al buscado por la metafísica mapa de lo real una fisionomía que fue transversal a los diversos sistemas de pensamiento durante muchos siglos, a saber, un sistema natural escalonado de formas en grados teleológicamente ascendentes – o descendentes: ser supremo con carácter divino, ser sobrenatural intermedio, comunidad humana, animal, vegetal, cosas sin vida (Hartmann).

Lo descripto, el mapa de lo real configurado como una conexión sistemática teleológica de formas gradualmente ascendentes (o descendentes), no puede dar cuenta, observa Hartmann, del profundo avance del conocimiento que se viene obteniendo de lo real desde la modernidad hasta la época presente. ¿Cuáles son las identidades estructurales del funcionamiento orgánico entre las configuraciones específicas del ser humano, el animal, el vegetal y las bacterias? ¿Cómo dar cuenta con el esquema de la *scala naturae* de las grandes similitudes y a la vez diferencias del ser humano con los llamados mamíferos superiores? Para Hartmann, ni el criterio de las formas ni el de los grados logran asir la enorme cantidad de información que pone de relieve la complejísima parcial identidad y parcial diferencia de estructuras que hay entre las especies de individuos que se pretendían antes aprehender en su especificidad y conectividad con el resto (Hartmann, 1955, pp. 68-70). La acumulación de conocimiento y sistemas de pensamiento que se han dado respectivamente en la historia de las ciencias y en la historia de la filosofía permiten, concluye Hartmann, plantear un nuevo criterio de renovada manera para analizar y comprender la mucha mayor estructura compleja profunda de lo existente: el estrato (*Schicht*).

¿Qué se aprehende en un “estrato” para Hartmann? Es un plano ontológico en el cual se da y se mueve una conexión sistemática de determinaciones fundamentales (“categorías”) necesariamente implicadas entre sí que atraviesan todas juntas a la vez las formas espacio-temporales, o configuraciones individuales y específicas que están y podemos percibir en el mundo real (Hartmann, 1955, pp. 70-73; 1964, pp. 173-183).

La estructura de los estratos no coincide con las de las formas y grados, sino que se entrecruzan con ambos, dándose una relación de ontológica superposición (*Überlagerung*) entre las formas -o configuraciones, los grados y los estratos (Hartmann, 1955, pp. 70-74;

1964, pp. 173-183). Configuraciones diversas de existencia espaciotemporal como lo son las partículas subatómicas, los átomos, las moléculas, los elementos químicos y los minerales, todas estas formas tienen en común pertenecer a un grupo de categorías que todas juntas atraviesan a todas las configuraciones antes nombradas y las instalan en un plano ontológico común: el estrato inorgánico. En el otro extremo, la configuración específica “ser humano”, siendo una unidad formal específica, incluye en sí los cuatro estratos, o planos ontológicos relativamente entre sí autónomos de desenvolvimiento categorial: lo inorgánico, lo orgánico, lo psíquico y lo espiritual.

¿Cuáles son para el filósofo de Riga, a modo de ejemplo, las categorías propias del “estrato” inorgánico ganadas por la reflexión ontológica crítica? La causalidad compleja, complejo dinámico, predeterminación central, predeterminación por totalidad, equilibrio dinámico, estabilidad limitada interna, estabilidad limitada externa y el complejo dinámico, entre las determinaciones más importantes (Hartmann, 1980, pp. 327-358, 447-507). En el estrato “espíritu” en la modalidad “espíritu personal”, donde ya se da lugar nos encontramos con las siguientes determinaciones principales a destacar: posición excéntrica interna, sujeto, obyección, persona, conciencia de valores, valoración, previsión, teleología, *ethos* del compartir (Hartmann, 1949, pp. 110-174).

La doctrina de los cuatro estratos categoriales del universo real concreto en que vivimos no agota, sin embargo, la riqueza de determinaciones decisivas del mismo, observa Hartmann. En efecto, además de las categorías de los cuatro planos ontológicos relativamente autónomos entre sí superpuestos simultáneamente del ser efectivamente existente, el universo consta de los siguientes grupos categoriales:

- a) Espacio y tiempo como categorías dimensionales (Hartmann, 1980, pp. 45-218; Morgenstern, 1997, pp. 92-95);
- b) Ser ideal (Hartmann, 1964, pp. 185-190; Morgenstern, 1997, pp. 67-74);
- c) Modalidad, oposición y leyes estructurales como categorías fundamentales (Hartmann, 1964, pp. 185-190; Morgenstern 1997, pp. 74-77).

Los grupos de categorías previamente mencionados, finalmente, van a travesar y formar parte fundamental del tejido subyacente que articula el fenómeno artístico.

3. La estructura de doble estratificación y correlación de la obra de arte

La existencia de la obra de arte abre el interrogante de cuál es el *status* ontológico crítico de la misma. Hartmann en este sentido apunta a que la obra de arte como tal es biestratificada (Hartmann, 1949, pp. 421-428, 448-452) porque consta de dos estratos: lo real efectivo y lo irreal. El estrato real efectivo forma parte del “primer plano” de la obra artística, mientras que el contenido artístico mismo aparecería, sostiene Hartmann, en el “trasfondo” en una manera de existir “irreal” (Hartmann, 1949, pp. 421-426; 1966, pp. 90-94, 113-115).

La “irrealidad” del estrato de los objetos artísticos consistiría, sostiene Hartmann, en que el contenido artístico mismo es “flotante” o está “acostado” (Cicovacki, 2014, p. 97) sobre la obra de arte misma en tanto evento físico sólo percibida por un ente con receptividad y valoración estética, un ente con estrato espiritual, el ser humano (Hartmann, 1949, pp. 447-452; 1966, pp. 82-90). Así, p. ej., la artísticidad de los famosos leones de mármol de la ciudad rusa de San Petersburgo existe en paralelo con las estatuas de los mismos en

tanto ellos son existencias ópticas físicas que nos salen al paso en la ciudad fundada por Pedro el Grande. Pero la belleza o artísticidad de los leones marmóreos de San Petersburgo no son un evento físico real duplicado junto al carácter físico óptico de los leones de mármol. ¿Dónde está el estrato de “arte” del león de mármol? En el encuentro correlativo de la aprehensión del que percibe estéticamente y los leones de mármol. Sustraída la visión “artística” o estética de los leones de mármol, estos dejan de ser obras de arte para ser simplemente configuraciones inorgánicas de mármol sin más.

4. La biestratificación en el sistema de las artes representativas y no-representativas

La diferencia entre las artes representativas -escultura, pintura, literatura, teatro- y las no representativas -música, arquitectura-, observa el filósofo de Riga, no obstaculiza la permanencia de la biestratificación del objeto artístico: el plano ontológico real efectivo, sea inorgánico u orgánico. que le aparece a la percepción sensible en primer plano, y el plano ontológico de trasfondo en el cual aparece como “flotante” el contenido artístico plasmado, siempre y cuando sea percibido por un espectador en recepción y valoración estética (Hartmann 1949, pp. 447-452; 1966, pp. 82-90).

La dualidad de estratos en las artes representativas se puede apreciar en toda la línea de las obras de la escultura, la pintura, la literatura y el teatro. La escultura como objeto artístico testimonia la biestratificación en la dualidad de la forma físicamente inmóvil efectiva de las estatuas y los movimientos, situaciones y sentimientos “observados” por el espectador estético que toman como base las estatuas como entes físicos inorgánicos. En la pintura, por su parte, el estrato real efectivo se encuentra en los trazos de color y en el lienzo u otro material sobre el cual ha de trabajar el dibujante y pintor. Frente

a esto se alza como trasfondo de irrealidad el espacio y la luz al interior del cuadro pintado junto con el tema artístico mismo de la pintura en cuestión. En la literatura, y de modo más destacado en la poesía, se testimonia la biestratificación en la diferenciación real-irreal que media entre los sonidos e imágenes sonoras con los significados trabajados poéticamente. Finalmente, dentro de las artes representativas, el teatro ocupa un lugar especial, dado que presenta ambos estratos por vía de la escena, es decir, la realidad efectiva de la escena y la irrealidad sabida a conciencia por parte del espectador estético de lo escenificado.

La biestratificación entre un primer plano real efectivo frente a uno de trasfondo irreal donde tiene lugar entre ambos la aprehensión del fenómeno estético para un espectador, observa Hartmann, tiene una variación importante para la música pura -sin canto- y la arquitectura, ambas como ejemplares de las artes no-representativas. La diferencia principal consistiría en que el estrato "irreal" propiamente artístico es más complejo de asir en las artes no-representativas que en las representativas por el "libre juego con la forma" (Hartmann 1966, pp. 113-115). En el caso de la música, lo físico real efectivo son los sonidos mismos desplegándose en la sucesión temporal, mientras que el plano "irreal" de trasfondo lo constituye la síntesis de poder escuchar musicalmente los sonidos conjuntando una unidad temática conceptual de lo que se ofrece disgregado en la sucesión e irreversibilidad temporales. En la arquitectura, sostiene Hartmann, lo que sale a la vista en primer plano es la constitución óptica real efectiva de las obras arquitectónicas. Frente a esto, el estrato irreal artístico hace su aparición en la arquitectura en la síntesis de totalidad paulatina que realiza el espectador de la obra como efecto del recorrido paso a paso que va realizando de la obra en construcción del caso.

5. Conclusión: 'Estrato' como herramienta de acceso metódica intelectual y vivencial en Hartmann para para acceder a la obra de arte

Entendemos que el aporte decisivo de la ontología crítica de Nicolai Hartmann a la estética contemporánea es el volver a hacer consciente a la filosofía y la teoría del arte el inevitable enraizamiento ontológico del fenómeno estético, lo cual no suprime los análisis de la experiencia y la subjetividad creadora estética, pero sí complementa y rectifica puntos de la orientación subjetivista preponderante del pensar estético desde las reflexiones de Kant hasta nuestros días.

Una de las herramientas que entendemos que es clave para la comprensión de este nuevo enraizamiento ontológico de lo estético que deja la obra del filósofo de Riga es la noción de "estrato" (*Schicht*). Como quedó expuesto en el primer punto del presente trabajo, se trata de una noción que Hartmann enriquece y alude a una cuestión que va más allá de lo que la historia de la filosofía ha pensado como nivel o grado (*Stufen*), pensados a su vez desde las configuraciones individuales (*Gebilden*), o formas (*Formen*). Se trata con 'estrato' en Hartmann entonces de un plano ontológico (*Seinsebene*) en el cual las categorías, o determinaciones fundamentales implicadas, todas juntas trabajan al unísono para dar cuenta de una región, especial o general, de una dinámica de existir que ya está funcionando en pleno en los individuos y las relaciones entre ellos que emergen con dicha dinámica de existir.

El traslado de la noción de 'estrato' articulada en los términos de Hartmann del ámbito ontológico al estético representa a nuestro entender una herramienta intelectual y vivencial de importancia para el abordaje renovado de las cuestiones estéticas en el mundo contemporáneo. En el presente trabajo se abordó sólo una de esas contribuciones y en un modo general, el carácter biestratificado

estructuralmente de las obras de artes como tales, más acá del tipo que sea. Esto conduce también a la fijación de una toma de conciencia intelectual y vivencial para repensar y revivir nuestro encuentro con lo artístico. Tras el proceso de subjetivización de la teoría estética desde Kant y sus continuadores del s. XIX, la teoría estética de N. Hartmann, en términos generales, marca un retorno ontológico a lo estético, pero sin perder los aportes de las teorías estéticas postkantianas del idealismo alemán, el neokantismo y el círculo fenomenológico de Göttingen. Este retorno ontológico “crítico” de la doctrina estética hartmanniana abarca tanto la dirección del acto estético como de su objeto, la obra de arte; finalmente, la relación entre ambos. En la doctrina estética de Hartmann estamos frente a una estética de “enraizamiento” ontológico de lo estético, pero sin perder los importantes aportes estéticos del proceso ‘subjetivista’ que se fueron gestando desde Kant y sus continuadores en el s. XIX y comienzos del s. XX, aportes que quedan como una permanente contribución a la dimensión subjetiva de la compleja estructura del problema de lo estético.

El enraizamiento ontológico de la estética en Hartmann implica previamente una presentación sucinta elemental de la ontología hartmanniana a los fines del entendimiento de la noción de “estrato” como herramienta para acceder con ulterioridad a la comprensión de un aspecto importante de la obra de arte en el filósofo de Riga: la biestratificación de la obra de arte.

Referencias bibliográficas

Cicovacki. P. (2014). *The Analysis of Wonder. An Introduction to the Philosophy of Nicolai Hartmann*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.

Hartmann. N. (1949). *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

Hartmann. N. (1955). Neue Ontologie in Deutschland. *Kleinere Schriften. Band I. Abhandlungen zur systematischen Philosophie*, pp. 59-81. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

Hartmann. N. (1964). Der Aufbau der realen Welt. Grundriss der allgemeinen Kategorienlehre. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

Hartmann. N. (1966). *Ästhetik*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

Hartmann. N. (1980). Philosophie der Natur. Abriss der speziellen Kategorienlehre. Berlin-New York: Walter de Gruyter.

Morgenstern. M. (1997). *Nicolai Hartmann zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Lenguaje y poesía.

Una interpretación existencial del decir poético

Carlos Vito Di Silvestre

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
carlosdisilvestre@gmail.com

1. Acceso al tema: interpretación ontológico-existencial

Como indica el título de la ponencia, me referiré a la poesía o, más específicamente, al decir poético como un tipo de lenguaje, y lo haré desde una perspectiva hermenéutico-existencial. Para comenzar quisiera hacer algunas aclaraciones acerca de lo que implica este modo de acceso al tema que nos convoca.

Si nos remitimos a la tradición filosófica, encontramos ilustres momentos en los que la filosofía ha reflexionado sobre la poesía como forma de producción artística: la *Poética* de Aristóteles, donde el drama es concebido como la exposición artística de la acción humana con un propósito moral, o las *Lecciones sobre estética* de Hegel, donde la poesía es concebida como la forma suprema de las bellas artes, en la medida en que la materia a partir de la cual se configura, el lenguaje, es la más espiritual. En estas cumbres de la metafísica occidental, la reflexión sobre la poesía se realiza dentro de un horizonte histórico-epocal, desde una perspectiva determinada y con una finalidad específica.

Ciertamente, mi abordaje ya no se ubica en el horizonte epocal de la metafísica sino más bien en un contexto postmetafísico: el de la ontología existencial que Heidegger desarrolla en la primera etapa de

su obra. Y la elección de este marco teórico no es casual sino que se debe al hecho de que la poesía es tematizada en ese contexto por motivos filosóficos. Se trata de una ontología que analiza la existencia como modo de ser del hombre, prescindiendo expresamente de las categorías que la metafísica ha creado para comprenderlo. Y lo ha hecho en la medida en que ciertas determinaciones universales, consagradas por la tradición, como unidad de cuerpo y alma, animal racional, *res cogitans*, sujeto o ser espiritual, no son ya suficientes para comprender el fenómeno de la existencia. Esto no significa que esas determinaciones sean inválidas o incorrectas, sino que no permiten un acceso suficientemente adecuado al fenómeno. Esto se debe básicamente a que la existencia es un fenómeno estrictamente individual, singular, que nunca está previamente definido, delimitado, clausurado, sino que en cada caso se determina a partir del existente mismo. La existencia es un modo de ser que está siempre *in fieri*.

¿Por qué motivo es relevante la poesía para una ontología de la existencia? ¿Con qué finalidad Heidegger la tematiza frecuentemente a partir de la década de 1930?¹ En principio, no porque le interese particularmente como fenómeno lingüístico, ni como fenómeno estético o cultural. La poesía adquiere el estatuto de tema filosófico ante todo porque es un fenómeno existencial, porque se muestra como un modo destacado, eminente, de usar el lenguaje, a partir del cual el hombre *puede* comprender y determinar su propia existencia, puede singularizarse. Dicho de otro modo: la poesía es filosófico-

1 A partir de 1936 y en el marco conceptual de la ontología existencial, Heidegger realiza una interpretación de la obra del poeta Friedrich Hölderlin, con la intención principal de esclarecer el poetizar en cuanto tal. Dicha interpretación está documentada en Heidegger (1996), que reúne ensayos y conferencias sobre el tema, y los cursos universitarios publicados en Heidegger (1999, 1992, 1993).

existencialmente relevante porque es una potencia existencial. En este sentido, sostiene Heidegger:

Llegar a conocer un poema hasta en sus más mínimos detalles no significa aún: *estar en el ámbito de poder de la poesía (im Machtbereich der Dichtung stehen)*. Por lo tanto, debemos ir más allá del poema como mero texto de lectura disponible. El poema debe transformarse y manifestarse como poesía (Heidegger, 1999, p. 34).

Como intérprete de Hölderlin o de cualquier otro poeta, Heidegger no busca solo recordar, analizar o poner en valor sus poemas como textos literarios. Se trata más bien de ir desde los poemas hacia la poesía, es decir, de ingresar, a través de los poemas, en el “ámbito de poder” de ese pensamiento poético, para ver si ellos dicen algo relevante para la existencia del intérprete. Mi intención no es entonces referirme a la interpretación heideggeriana de algún poeta, sino tratar de comprender en qué sentido la poesía en cuanto tal puede ser entendida como un fenómeno existencial eminente. Para orientarnos en esta pesquisa, comencemos con la siguiente indicación: “El ámbito operativo de la poesía es el lenguaje. La esencia de la poesía debe comprenderse a partir de la esencia del lenguaje” (Heidegger, 1996, p. 40). O sea, el lenguaje es el ámbito o elemento en el cual opera el poetizar, en el cual produce su obra. Por eso, para comprender la esencia de la poesía es necesario comprender antes la esencia del lenguaje. Pero aquí “esencia” no significa determinación universal, válida para un conjunto de individuos, sino modo de ser o, más concretamente, modo de ejercer la existencia. La potencia de la poesía como ejercicio de la existencia solo se entiende a partir del lenguaje como elemento constitutivo de la existencia.

2. Habla y lenguaje

Lo que habitualmente llamamos “lenguaje” es un fenómeno extremadamente complejo. Para analizarlo Heidegger distingue inicialmente entre habla (*Rede*) y lenguaje (*Sprache*) (Cf. Heidegger, 1993, pp. 160 ss.). El habla es una forma básica de articular el sentido, de hacer comprensibles las cosas. Si comprender consiste básicamente en proyectar sentido, hablar supone articularlo, es decir, establecer unidades de sentido y vincularlas de cierta manera. Mediante el habla, el sentido queda articulado en un campo de significados, al que Heidegger llama *significatividad* o simplemente *mundo*.

Articular el sentido supone dar a entender algo, expresarlo. El habla lo hace de diversos modos. El modo más habitual es el hablar o decir, o sea, la emisión lingüística. Pero el sentido puede expresarse también de otras formas, por ejemplo, mediante gestos faciales o corporales. Incluso hacer silencio, callar, puede dar a entender algo. Por ende, la significación no es propiedad exclusiva del hablar ni del signo lingüístico, no es un fenómeno exclusivamente verbal.

Ya antes de que hablemos, las cosas tienen sentido, se muestran como siendo esto o aquello, el campo significativo que nos rodea está abierto. Cuando hablamos, lo significativo “viene a la palabra” (Heidegger, 1993, p. 161). Existe entonces una continuidad entre el sentido inmediatamente “vivido”, experimentado, y nuestro hablar. Hablar es dejar venir a la palabra, es un modo de expresar donde lo ya comprendido accede a un nuevo modo de manifestación o de ocultamiento.

Frente al habla, el lenguaje puede ser entendido como un conjunto de signos donde queda expresado el campo significativo, el espacio de sentido. Para decirlo con Wilhelm von Humboldt, el lenguaje es *ergon*,

producto sónico del hablar (Cf. Humboldt, 1990, p. 64). Saussure lo llama *langue*, lengua: el sistema de signos que puede ser objeto de la lingüística (Cf. Saussure, 1955, pp. 51 ss.). Y, efectivamente, entender el lenguaje como un conjunto de signos es una forma objetivante, distanciada, teórica, de verlo. No es la manera habitual como el hablante accede a él. En nuestra experiencia como hablantes el lenguaje se muestra más bien como un mar de palabras en el que estamos sumergidos y cuyas olas nos llevan en distintas direcciones, un ámbito que nos trasciende completamente y que compartimos con los otros, con la comunidad lingüística a la que pertenecemos. Es también un fenómeno que trasciende nuestro presente, porque a través del lenguaje nos llegan los significados que heredamos de las generaciones pasadas y que transmitiremos a las futuras. Esta experiencia es el fenómeno que Heidegger tiene a la vista cuando habla de la “esencia del lenguaje”. Tanto el habla como el lenguaje son fenómenos existenciales, pero el lenguaje supone el ejercicio del habla y, por ende, se funda ontológicamente en ella.

En cuanto existencial, el hablar tiene un carácter primordialmente manifestativo, *apofántico*. Al respecto, dice Heidegger: “*Habla es habla sobre algo*, por cierto de modo que el *sobre-qué* se hace manifiesto en el habla. Este hacerse manifiesto de lo que está en el habla no necesita además ser reconocido expresa y temáticamente” (Heidegger, 1994, p. 361). Decir es siempre referirse a algo: a las cosas con que nos encontramos, a otras personas, a nosotros mismos. Cuando hablamos, lo que primariamente sucede es que aquello sobre lo que hablamos se muestra, sale a la luz. Este mostrar o manifestar no debe ser entendido en el sentido estrecho de hacer enunciados sobre las cosas, de aprehenderlas temáticamente. Pues en la comunicación cotidiana se utilizan modos de expresión no descriptivos ni cognitivos que también son, a su manera, apofánticos. Cuando decimos, por ejemplo, “dame, por favor, un vaso de agua”, estamos haciendo una

petición con la cual se hace manifiesto algo sobre nosotros mismos, que tenemos sed, se manifiestan ciertas cosas que nos rodean (el vaso, el agua) y la posible acción del oyente. A través de esa simple petición se muestra toda una situación interpretativa. La predicación, en el sentido de representar hechos mediante enunciados, es solo un modo de decir, derivado del habla cotidiana, que es apofántica pero no objetivante.

A partir de lo dicho podemos distinguir dos modos diversos de apófansis, que están mutuamente vinculados. Por un lado, el hablar en cuanto articulación del sentido, que abre un campo de significados, que ilumina un ámbito donde en cada caso existimos. En este sentido, la apófansis *alumbra un mundo*. Por otro lado, en cuanto se refiere a algo, el decir *manifiesta el ente*, lo hace patente, descubre su ser. Ambos sentidos de la apófansis son de hecho inseparables. Pues solo podemos hablar sobre algo y hacerlo manifiesto, si antes hemos abierto significativamente el mundo mediante el ejercicio del habla. Y este ejercicio del habla consiste en el uso competente del lenguaje, en el uso de una *lengua histórica*.

El lenguaje es también aquello a partir de lo cual comprendemos nuestra existencia. En cuanto expresa la significatividad, el lenguaje contiene y transmite una interpretación de lo expresado en cada caso: las cosas que nos rodean, los otros, la situación que vivimos, nuestra propia existencia. Por ende, en la medida en que constantemente usamos el lenguaje, estamos inmersos en cierto estado interpretativo público que nos llega a través de él y que, en mayor o menor medida, dispone de nuestras posibilidades de comprensión e incluso de nuestros estados de ánimo. El lenguaje nunca es hermenéuticamente neutral sino que nos presenta las cosas de cierta manera, bajo cierto sentido, y conduce nuestra comprensión en una dirección determinada.

El decir tiene entonces una doble faceta. Pues en cuanto presenta las cosas de cierta manera, puede descubrirlas pero también encubrirlas, puede mostrar y también ocultar. En este sentido, Heidegger sostiene que la comunicación cotidiana es tendencialmente encubridora. Por eso la llama *Gerede, habladuría* (Heidegger, 1993, pp. 167 ss.). Esta palabra no tiene un sentido peyorativo, no significa “chisme”, sino que se refiere a un fenómeno existencial: el modo habitual de hablar y comprender a través del lenguaje. Cotidianamente, los interlocutores fijan su atención en lo hablado, comparten lo dicho pero no comparten un acceso directo a aquello de lo que se habla, a la cosa misma. Así, la comunicación cotidiana es tendencialmente repetición de lo dicho, repetición que generalmente se exige a sí misma de acreditación. Esta repetición y difusión desarraigada de lo dicho, es la habladuría. Puesto que el hablante, al decir algo, puede tanto descubrir como encubrir las cosas, el oyente, el receptor del mensaje, está siempre expuesto a la posibilidad de ser engañado, está expuesto a la apariencia, el error o la mentira.

3. La poesía como alumbramiento del mundo

A partir de esta breve caracterización del lenguaje, veamos ahora algunos elementos de la poesía como fenómeno existencial. En relación con la poesía también podemos distinguir entre habla y lenguaje: podemos referirnos, por un lado, al lenguaje poético y, por el otro, al decir poético.

En un célebre estudio titulado *Lingüística y poética*, el lingüista ruso Roman Jakobson examina la poesía desde la perspectiva de su “estructura verbal”, es decir, considera a los poemas como productos lingüísticos (Cf. Jakobson, 1985, pp. 347 ss.). Su pregunta conductora es: ¿qué hace de un “mensaje verbal” una obra de arte? Para responder Jakobson distingue una serie de funciones del lenguaje a partir de los

elementos que conforman el circuito de la comunicación. Esos elementos son: emisor, mensaje, destinatario, referencia, código y canal. Por ejemplo, cuando el mensaje se centra en el emisor predomina la función expresiva o emotiva del lenguaje; es el caso de las interjecciones o de la expresión de sentimientos. Cuando el mensaje se centra en el destinatario predomina la función conativa; es lo que sucede en el uso del vocativo y el imperativo, por ejemplo: "oíd, mortales, el grito sagrado". Cuando el mensaje se centra en la referencia predomina la función referencial o cognitiva; es el caso de los enunciados sobre hechos o los textos científicos, que básicamente se proponen informar. En el acto comunicativo concreto están presentes simultáneamente varias funciones pero siempre predomina una, de manera que las demás quedan en un segundo plano.

Jakobson sostiene que hay también una función poética del lenguaje, que predomina cuando el mensaje se centra en el mensaje mismo. En este tipo de expresiones lo más importante, lo destacado, es la forma del mensaje, los recursos o procedimientos formales de la expresión. Por ejemplo, el lacónico mensaje de Julio César ante el senado de Roma: "*veni, vidi, vici*". Aquí destaca la semejanza de tres verbos de dos sílabas, con una misma consonante inicial y una misma vocal final. Como muestra el ejemplo, la función poética del lenguaje no es exclusiva de la poesía y tampoco se puede reducir la poesía a la función poética. Esta función es ciertamente la predominante pero no la única en el arte poético. La poesía lírica, por ejemplo, está internamente vinculada con la función emotiva. Pero, en definitiva, lo que hace de un poema una obra de arte es, para Jakobson, el cuidado de la forma verbal, la elaborada selección y combinación de los sintagmas que permiten la emergencia de un producto lingüístico inédito, deslumbrante, bello.

¿Qué podemos decir, desde nuestra perspectiva, sobre este análisis del lenguaje poético? En principio, que si bien el cuidado de la forma

verbal es decisivo para comprender la poesía y para valorar cualquier obra poética, no es lo más importante desde un punto de vista filosófico-existencial. Pues desde esta perspectiva lo relevante ya no es la poesía como producto lingüístico sino como *decir*, como modo de articular el sentido y dar a entender algo. En este sentido, el decir poético no implica sólo emitir un mensaje formalmente bello, sino que es ante todo un acontecimiento de sentido que puede ser significativamente relevante para la existencia. Por ello, Heidegger habla de ingresar en el “ámbito de poder” de la poesía.

Pero si, como vimos, en todo acto de habla tiene lugar una articulación del sentido, cabe preguntar qué es lo distintivo del decir poético. ¿Por qué habría que considerar este modo de decir como existencialmente destacado? En un texto dedicado a la interpretación de Hölderlin, dice Heidegger:

Pero lo que permanece lo fundan los poetas” (*Recuerdo IV*, 63). Con esta frase se ilumina nuestra pregunta por la esencia de la poesía. (...) El poeta nombra a los dioses y nombra a todas las cosas en lo que son. Ese nombrar no consiste en que algo ya conocido antes sea provisto solo de un nombre, sino que al decir el poeta la palabra esencial... el ente es nombrado por primera vez en *lo que es*. Así es conocido como ente. Poesía es fundación del ser con la palabra (*worthafte Stiftung des Seins*) (Heidegger, 1996, p. 38).

En este texto la poesía aparece como un decir que nombra a las cosas *por primera vez*, o sea, como un decir inicial, fundacional. En cuanto tal, se trata de un nombrar que no consiste simplemente en denominar, en poner un nombre a algo ya conocido. Es más bien un mostrar donde algo adquiere un nuevo sentido, donde aparece por primera vez de cierta manera, a partir de una articulación inédita, inusitada, de sentido. Visto así, el decir poético no solo implica emitir un mensaje

comunicativo sino que supone algo que es ontológicamente previo: abre el sentido de modo inaugural, ilumina un ámbito del mundo, funda el ser con la palabra. El poetizar se destaca porque es un decir que no está orientado primariamente a la comunicación sino a la apertura de sentido, se distingue porque en él se concentra y despliega la originaria fuerza apofántica del habla. Por eso, Heidegger lo llama *Ursprache, lenguaje originario* (Cf. Heidegger, 1996, p. 40).

Por otro lado, es cierto que existen también otros modos de decir cuya función es primariamente apofántica. Por ejemplo, lo que Aristóteles llama *lógos apofántico*, el enunciado predicativo, cuya función también es mostrar las cosas, presentar algo como algo. Y también Jakobson destaca la función referencial que está presente en el uso científico e incluso ordinario del lenguaje. ¿En qué consiste entonces lo específico de la apófansis poética? El decir poético se distingue por el hecho de que es un mostrar *inicial*, fundacional, originario. El alcance de esta idea, en cierto modo provocativa, podría aclararse a partir de la distinción, esbozada anteriormente, entre los dos modos de la apófansis: la manifestación y el alumbramiento. El enunciado es apofántico porque constata o describe ciertos estados de cosas, es decir, en cuanto muestra el ente de cierta manera. Un poema, en cambio, no busca constatar estados de cosas, no describe hechos, no provee de un nombre a “algo ya conocido”. El decir poético es apofántico porque implica el alumbramiento de un mundo y, por ende, la apertura de la existencia en cuanto ser-en-el-mundo, en cuanto inmersa o arrojada en el respectivo mundo. Al respecto, dice Heidegger:

Pero al ser nombrados originariamente los dioses y al llegar a la palabra la esencia de las cosas, a fin de que las cosas comiencen a iluminarse, al ocurrir esto, la existencia del hombre se sitúa en una firme relación y se establece sobre un fundamento (*Grund*) (Heidegger, 1996, p. 38).

En este texto Heidegger comprende lo fundacional del decir poético no solo como articulación inaugural del sentido sino también como *fundamentación de la existencia*. El decir poético es “palabra esencial” porque en él queda acuñado el nombre y, por ende, la interpretación de lo fundante: el sentido de la vida y la muerte, lo sagrado y lo profano, el origen y el destino del hombre o la comunidad, lo valorado y lo prohibido, lo sublime y lo trágico. El poder de la poesía reside en el hecho de que articula y expresa ciertos sentidos fundamentales, que orientan la experiencia de vida de los individuos o que posibilitan la emergencia de una comunidad. Por eso, cada lengua contiene siempre ciertas *huellas poéticas*, que pueden ser consideradas como fuentes de sentido para una comunidad histórica. El decir poético es entonces, en ciertos casos, un acontecimiento de sentido destacado, porque tiene la potencia de iluminar el mundo y de ofrecer así un suelo y un cobijo para el intérprete que busca dar un sentido a su existencia.

4. La patria según J. L. Borges

No quisiera que esta breve reflexión se limitara a consideraciones generales y, en cierto modo, abstractas. Para finalizar me gustaría compartir con ustedes un ejemplo sencillo. Los invito a la lectura de un fragmento del poema *Oda escrita en 1966*, cuyo autor es Jorge Luis Borges. Este poema fue escrito y publicado en 1966, con ocasión del 150 aniversario de la declaración de la independencia argentina. Luego fue incluido en la colección de poemas *El otro, el mismo* (Borges, 1974, pp. 316-317). Es una oda, es decir, una especie de canto en homenaje a algún suceso o personaje. En el caso de la oda de Borges, en homenaje a la patria. Una oda está compuesta generalmente por varias estrofas y culmina con un epodo. Para ser breve leeré solo la primera estrofa y el epodo. No es la única vez que Borges dedicó una

oda a la patria, ya lo había hecho en 1960, con ocasión de los 150 años de la Revolución de Mayo. Pero vamos a la lectura:

Nadie es la patria. Ni siquiera el jinete
que, alto en el alba de una plaza desierta,
rige un corcel de bronce por el tiempo,
ni los otros que miran desde el mármol,
ni los que prodigan su bélica ceniza
por los campos de América
o dejaron un verso o una hazaña
o la memoria de una vida cabal
en el justo ejercicio de los días.
Nadie es la patria. Ni siquiera los símbolos.
(...)
Nadie es la patria, pero todos lo somos.
Arda en mi pecho y en el vuestro, incesante,
ese límpido fuego misterioso.

En esta oda el tema de la patria no tiene tintes nacionalistas. El poema no alude directamente a nuestro país; cualquier lector de cualquier nacionalidad podría sentirse expresado o interpelado por este poema. La *patria* es un sentido constantemente presente en el mundo público y llega a nosotros desde que somos niños, a través de nuestra familia, amigos, la escuela o cualquier otro ámbito de socialización. Pronto entendemos que se trata de un sentido fundante para nuestra vida cívica. Cuando intentamos comprendernos a nosotros mismos como pertenecientes a una comunidad y a una historia, aparece la idea de patria. En realidad, la patria no es simplemente una idea, algo que solo entendemos, sino que es un sentido cuya comprensión está acompañada de afectividad, de una emoción o sentimiento. El sentido patria es relevante porque nos vincula afectivamente con la comunidad a la que pertenecemos y nos permite comprender esa pertenencia que define nuestra existencia. El sentido patria nos

orienta. Aunque no tengamos claridad sobre lo que significa, la patria está siempre latente y a veces emerge con una fuerza que nos moviliza. La experimentamos, por ejemplo, cuando vemos los símbolos patrios, la bandera o el escudo, cuando escuchamos el himno nacional o en los festejos patrios. O cuando vemos que un compatriota se destaca o algún deportista que representa al país participa en una competencia internacional. Experimentamos constantemente la patria y nos conmueve, aunque no hayamos reflexionado sobre ella ni la podamos definir.

El poema de Borges ilumina la patria: expresa y articula lingüísticamente ese sentido. No objetiva la patria, no nos ofrece una definición o concepto teórico de ella, que hoy entendemos y mañana tal vez olvidamos. El poema busca más bien expresar una experiencia vital de la patria, de modo que ofrece un sentido que nos afecta e invita a proyectar nuestra existencia a partir de él. Y lo hace de una forma bella, con palabras, imágenes y evocaciones que deslumbran y provocan cierto gozo.

El poema dice claramente algo simple y a la vez profundo: nadie es la patria pero todos lo somos. El poeta dedica toda la primera estrofa a hacer comprensible el alcance de ese *nadie*. *Nadie* significa que ningún individuo es la patria, ni siquiera aquellos héroes que la fundaron y cuyas imponentes estatuas ecuestres presiden nuestras plazas, o que nos miran desde bustos de mármol. *Nadie* significa también que ningún grupo de individuos es la patria, ni siquiera aquellos que lucharon y murieron por ella en los campos de batalla, o que recordamos por sus méritos como ciudadanos, hombres de estado o artistas. Ni siquiera los símbolos en su materialidad son la patria pero la expresan, la representan, y por eso son importantes. Hacia el final del poema, el epodo aclara que nadie es la patria porque lo somos todos, nadie puede identificarse con ella porque pertenece a todos. En este sentido, la patria es un legado, un patrimonio material y

simbólico común, que hemos recibido. El poema destaca además que como *tópos* comunitario y patrimonio compartido la patria se experimenta ante todo de modo afectivo: es un *fuego misterioso* que debe arder incesantemente en nuestros corazones.

El poema propone entonces una articulación bella e inédita del sentido patria, a partir de la cual ella se muestra de cierta manera. En el epodo el uso del *somos*, de la primera persona del plural, supone una apelación del poeta al intérprete, al compatriota. Esto implica que el poema también nos invita a asumir como propio el sentido propuesto en él. O sea, nos ofrece sutilmente una manera de proyectar nuestra propia vida cívica. Aquí cabe preguntar de qué manera podríamos asumir ese sentido, cómo podría hacerse efectivo el rendimiento existencial del poema. En principio, a través de una simple operación: el desplazamiento desde el decir poético hacia el habla cotidiana.

Como sabemos, la palabra *patria* es un término del lenguaje ordinario, que muchas veces es usado en el discurso público e incluso político, para producir determinados efectos. Si hacemos propio el sentido de patria que nos llega desde el poema borgiano, podemos tener un criterio claro para valorar el uso del término en el discurso público. Podemos, por ejemplo, evaluar si el hablante que apela al término asume que la patria somos todos y lo usa en esa dirección de sentido, o más bien lo utiliza para apropiarse de él, para identificarse subrepticamente con la patria, y obtener así los beneficios derivados de los efectos emotivos o performativos del término. Y lo mismo podemos hacer en relación con el uso de los símbolos patrios. El poema borgiano permite advertir que la apropiación unilateral, en el plano discursivo o simbólico, del sentido patria en beneficio propio, es precisamente lo contrario de una actitud patriótica. Como todos sabemos, este tipo de tergiversaciones acechan constantemente en la comunicación pública, debido a que el habla cotidiana es

tendencialmente encubridora y, por ello, para el hablante es siempre una tarea neutralizar o revertir esa tendencia. La poesía *puede* convertirse para el hablante, lector e intérprete en una forma existencialmente destacada de ese contra-movimiento de reversión.

Aunque sencillo, este ejemplo permite vislumbrar en qué medida el decir poético es un fenómeno que excede la dimensión estrictamente lingüística o artística; permite ver en la poesía también un origen, es decir, un acontecimiento de sentido donde la existencia humana puede arraigar, habitar y crecer.

Referencias bibliográficas

Borges, J. L. (1974). El otro, el mismo, en *Obras completas 2*, Buenos Aires, Emecé, pp. 231-327.

Jakobson, R. (1985). Lingüística y poética, en *Ensayos de lingüística general*, trad. J. M. Pujol y J. Cabanes, Barcelona, Planeta-Agostini, pp. 347-395.

Heidegger, M. (1993). *Sein und Zeit*, 17ª ed., Tübingen, Max Niemeyer.

Heidegger, M. (1996). *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung*, GA 4, 2ª ed., Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann.

Heidegger, M. (1994). *Prolegomena zur Geschichte des Zeitsbegriffs*, GA 20, 3ª ed., Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann.

Heidegger, M. (1999). *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*, GA 39, 3ª ed., Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann.

Heidegger, M. (1992). *Hölderlins Hymne "Andenken"*, GA 52, 2ª ed., Frankfurt a. M., Vittorio K Klostermann.

Heidegger, M. (1993). *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, GA 53, 2ª ed., Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann.

Humboldt, W. (1990). Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad, trad. A. Agud, Barcelona, Anthropos.

Saussure, F. (1955). *Curso de Lingüística General*, 2ª ed., trad. A. Alonso, Buenos Aires, Losada.

Kant y Vico:

La poesía como mostración de las ideas metafísicas

Mónica Ibañez

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
mibañez@ffyl.uncu.edu.ar

Resumen

En la poesía se consume el imposible tránsito, hasta esta instancia del criticismo, desde la intuición a la idea. Se revela, así, el verdadero espíritu vivificante que consigue la epifanía subjetiva de lo absoluto; en tanto muestra (faino) simbólicamente las ideas de la razón como en una infinita aproximación, pero nunca cara a cara. Con el arte como permutación de filosofía y metafísica, Kant resuelve el enigma de lo suprasensible que tan abismalmente había escindido al sujeto transcendental. Lo sitúa al arte en el espacio de la creación e, inclusive, de la vida entendida como fuerza formadora. Sin embargo, entre todas las artes, es la poesía la que tiene un lugar privilegiado; en efecto, amplía el ánimo liberando a la imaginación para que se eleve estéticamente a las ideas. La poesía, engendrada desde la pasión, expande su capacidad libre, autosuficiente e independiente de toda determinación por parte de la naturaleza, ni para los sentidos ni para el entendimiento, empleándola como esquema de lo suprasensible. Vico, en clara oposición al contexto de la modernidad cartesiana, propone los universales fantásticos con los cuales crea una lógica poética. Merced a ella, la verdad filosófica, se viste con imágenes poderosas y no con términos abstractos, instaurándose como lenguaje poético que se organiza en una “metafísica no razonada, ni abstracta sino sentida e imaginada por los hombres”.

1. Presentación del tema

Immanuel Kant declara en su obra pre-crítica, *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la Metafísica*, el estar enamorado

de la Metafísica como “su sino” en tanto su hado o destino. Sin embargo, los esfuerzos cognoscitivos de la primera Crítica, no fueron suficientes para hacer de ella una ciencia y devolverle su reinado. Algo tenía que hacer al respecto; así es como, al final de su sistema crítico en la tercera y última de sus Críticas, la *Crítica del discernimiento* (1790, 1793, 1799)¹, la cual, que por mucho tiempo fue menospreciada respecto de sus augustas “hermanas”, contiene las claves exegéticas de lo que en sus predecesoras pasaba inadvertido, trayendo luz sobre aquellos temas poco esclarecidos, que quedaron en la oscuridad y silenciaron a la metafísica: el yo pienso, el esquematismo, la reflexión, la experiencia, la existencia, el tiempo y, desde luego, el ser. Sin embargo, esta “desenfrenada” obra como la llama Deleuze (2006, p.6), hace que la metafísica ahora hable, eleve su voz, si bien no para la formulación de una tercera, junto con la de la naturaleza y de las costumbres, sino promovida en el arte fundamentalmente en la poesía, como metamorfosis con la filosofía.

Esta promoción posibilita, como dice en la Introducción, salvar “el abismo entre el concepto de la naturaleza y el concepto de la libertad, como si fueran mundos separados” (2003, E, XX). Era menester, entonces, un nuevo fundamento que permitiera el tránsito entre uno y otro. Este tránsito lo realiza el sujeto transcendental quien, superando las barreras del yo pienso y su reducción a un mero sujeto lógico, es por un instante poeta cuya póiesis es la poesía como metamorfosis de filosofía y metafísica. Así culmina Kant la tercera de sus Críticas, cumpliendo la meta prevista y respecto de cuyo antecedente, del cual tan poco se ha hablado, brevemente nos referiremos: Vico.

¹ Traducimos *Kritik der Urteilskraft* como *Crítica del discernimiento*, siguiendo a R. Aramayo, en lugar de la tradicionalmente conocida como *Crítica del juicio*.

Este escrito formó parte de una trilogía, publicada hace ya varios años, junto con otros dos artículos resultantes del proyecto de investigación. La hipótesis del mismo era: la poesía como mostración del ser en tanto metamorfosis de la metafísica.²

2. Discernimiento y sentimiento

Tan compleja tarea requiere de una nueva facultad, la tercera y última de la tabla del *Gemüt*: el discernimiento (*Urteilskraft*) la cual, no es teórica ni práctica; no da intuiciones, ni conceptos, ni ideas; su ámbito no es lo fenoménico ni lo nouménico. Sin embargo, con ambos se relaciona pero no para determinarlos, como en *KrV*, sino en un juego libre. Motivo por el cual realiza este tránsito en la reflexión; esto es, pensar desde el particular para hallar el universal. Por esta tarea heurística, el discernimiento es, como lo define Albizu: “un talento constructivo – poético... facultad técnica origen del concepto de naturaleza como arte o técnica de la naturaleza” (2006, p.141). En tanto facultad total del ánimo (*Gemüt*), le es inherente un principio a priori: el de finalizabilidad (*Zweckmässigkeit*). Éste, no significa culminación ni terminación, ni fin final; por el contrario, es la experiencia que realiza el sujeto transcendental desde sí mismo en la constante movilidad autoafirmante de sí. A la cual define, en el *Opus Postumun*, como “experiencia de la autoafectación en tanto autodeterminación” (1938, 114). Esto lo aleja rotundamente del sentido interno de *KrV*.

² IBAÑEZ Mónica. (2015) “La negatividad del gozo como tensión de la finitud del sujeto según Immanuel Kant en su *Crítica del discernimiento*”.

-----. (2017) “Poesía y lenguaje: la articulación fundamental del *Dasein*”.

El discernimiento, en tanto facultad técnica, construye sus objetos como totalidades que emergen gracias al juego libre de la imaginación con el entendimiento, y de la imaginación con la razón, ambos en la juntura de tiempo y ser: clave interpretativa de esta ponencia. Es una facultad cognoscitiva, aunque no da conocimiento, y se relaciona con la tercera facultad del ánimo: el sentimiento de gozo y desgozo (*Gefühl der Lust und Unlust*). A éste no debemos entenderlo meramente como tal; por el contrario, es el talante básico (*Stimmung*) en su sentido más originario, puesto que es la base de la visceral conformidad con el soma.

Ahora bien, todo gozo es a la vez y en el mismo sentido des-gozo; uno es por el otro y en el otro; por esto, no se emplea la disyunción sino la conjunción. En efecto, la “y” es operada por el discernimiento: la conectiva es el centro desde donde se proyecta a dos presentes de diversas maneras, como desarrollamos a continuación. Cada uno de esos presentes es el gozo colmado hasta el límite en el que lo faltante es promovido para que devenga nuevamente presente. De modo que el desgozo es quedar vacío hasta el límite que es promovido y reconocido como tal, y así sucesivamente. Gozo y desgozo son el básico sentimiento que enmarca la pasión fundamental en tanto acaecer del estar siendo en el tiempo abierto y en su raíz somática; por esto, es el estar siendo somático en el apasionado sentimiento de presente pero siempre con su horizonte de plenitud; de vida expansiva que se recorre como gozo y, a la vez, con su horizonte de falta, de vida menesterosa, de límite, aun de debilidad que se reconocen en su propia negatividad: el desgozo. Ambos son, para Kant, la conjunción del sentimiento de vida, es decir, que se va haciendo en cada instante de cada aquí y de cada ahora. Sentimiento de vida (2003, B4) que es, en la culminación del pensamiento crítico transcendental, el sentimiento de la propia existencia en el cual el sujeto se siente a sí

mismo, pero, como dijimos, como autodeterminación y no como sentido interno.

Con esta nueva facultad con la cual Kant completa la tabla de las tres facultades totales del ánimo, cada una de ellas encaminada a una *Crítica*, alcanza la primera rigORIZACIÓN de lo bello y lo sublime, en tanto juicio de gusto o discernimiento estético reflexionante. Lo bello, que Kant desarrolla en la "Analítica de lo bello", fundamentado en una dialéctica negadora: sin concepto, sin interés, sin fin final, involucra al sujeto transcendental en su totalidad, por un instante, merced a lo cual se libera del ostracismo en el que había quedado anclado en la *KrV*. Pues, el gozo en lo bello es "sentirse vivir" en el instante del ahora; ciertamente, la compuerta que abre el sendero del arte bello en la armonía del juego libre de imaginación y entendimiento cuando contempla la naturaleza. Contemplación que es serena, apolínea, en tanto es la señal de su fundamento suprasensible, el cual se muestra libre, sin concepto, sin interés, sin fin final, sin determinaciones racionales; sólo en la conjunción de ser y aparecer. En términos de Hölderlin: en el aparecer de lo que "simplemente es" (1997, p.28). Aparecer que es del ser como dado; y, como dado, es también la apertura del sujeto conciliado con el mundo. Conciliación que el sujeto transcendental siente libremente como aumento de sus fuerzas vitales, como vivificación del espíritu, exaltación existencial e inmediata, por esto, pasión que siente también el soma. A esta serenidad gozosa que dura sólo un instante, inevitablemente, continúa la inquietud por un tiempo que no se detiene y un gozo que encierra en sí su propia negatividad. Reflejo de la tensión inquietante por la apertura de futuros y de eternidad que esconde también la significatividad del ser. Tensión que Kant plantea en la "Analítica de lo sublime".

A diferencia de lo bello, lo sublime es un "sentimiento espiritual", como dice en su primera Introducción conocida como *La filosofía como*

sistema (1948, EE BXLVIII). Como tal, no indica nada teleológico en la naturaleza sino que ésta, por su magnitud y poder, es la ocasión para que el sujeto transcendental sienta y experimente una finalidad totalmente independiente de ella; por ende, yace a priori en su interior para despertar la facultad suprasensible que lo constituye. Su representación no es conforme a fin para la determinación de la forma de un objeto limitado, sino para la determinación de un objeto informe e ilimitado; por esto, juzga sobre la sublimidad de los objetos de la naturaleza respecto de la finalidad intrínseca en la disposición de las facultades totales del ánimo. En este sentido, dice Kant: “es incorrecto llamar sublime a un objeto de la naturaleza” (2003, B76). El rasgo distintivo del sentimiento de lo sublime es su independencia tanto de la naturaleza como de sus objetos. En dicho sentimiento el gozo reside en la experiencia de la supremacía de la razón frente a cualquier manifestación de la naturaleza; pero el mismo es un gozo negativo que resulta de la imposibilidad de que haya un objeto adecuado a la exposición de las ideas.

Si bien a la naturaleza, no podemos cuantificarla en su magnitud infinita, ni doblegarla en su poder (volcanes, huracanes) con el miedo que genera; sin embargo, estéticamente la podemos comprender como totalidad, lo cual, de acuerdo con el pensamiento de Kant, son las ideas de la razón. De lo sublime, al igual que de las ideas de la razón, no hay experiencia posible, porque lo sublime, entendido como lo absolutamente grande y lo absolutamente poderoso, remite a algo incondicionado. En tanto, incondicionado rebasa los límites de toda experiencia puesto que es totalidad absoluta, en este sentido lo sublime pone en juego una apreciación intelectual de la misma, es decir, la razón con la cual superar cualquier criterio de medida de los sentidos. Esta apreciación intelectual sólo puede ocasionar el sentimiento estético de lo sublime, que a su vez lleva a la imaginación hasta su límite en su apreciación. En efecto, en esta apreciación

estética, afirma Kant: " porque en nuestra imaginación hay un anhelo de progreso hasta el infinito, y en nuestra razón, la pretensión de una totalidad infinita en tanto que una idea real, precisamente por ello, esa misma inadecuabilidad de nuestra capacidad de estimación de las magnitudes de las cosas del mundo de los sentidos, es para esta idea el despertar del sentimiento de una capacidad suprasensible en nosotros" (2003, B83). El sentimiento de desgozo, que surge a partir de la falta de adecuación de la imaginación en la estimación estética de magnitudes, es impulsado por el sentimiento de nuestra determinación suprasensible que nos moviliza para hallar como inadecuado un patrón de medida de la sensibilidad para las ideas de razón. Así, lo negativo alcanza su positividad, que consiste en la manifestación de la idea que se yergue por encima de cualquier representación.

El sentimiento de lo sublime conlleva el movimiento de la imaginación como ascenso hacia la idea. Por esto, la satisfacción que genera es admiración y respeto, en tanto gozo negativo como alternancia entre "atracción y repulsión rápidamente cambiantes" (2003, B98). La fuerza reflexionante del discernimiento al transformar lo negativo en positivo, desgozo-gozo, convierte la repulsión en atracción, puesto que traslada la tensión de las fuerzas del ánimo desde la naturaleza contemplada en su magnitud, lo matemáticamente sublime, hacia la fuerza del poder de las ideas.

Lo mismo sucede cuando el discernimiento traslada la tensión de las fuerzas del ánimo desde la naturaleza en su poder: sublime dinámico. En efecto, el poder de la naturaleza excede y sobrepasa al sujeto enfrentándolo con su finitud, experimentándolo como amenaza que cierne su integridad física. Así lo ejemplifica Kant: los volcanes, los huracanes...el ilimitado océano... " (2003, B104). Estos fenómenos generan un temor óntico pues es un modo de encontrarse ante la fuerza y el poder del ser que lo enfrenta y desafía. (El mismo que

describe Vico en el hombre primitivo). El verdadero “ante qué” del temor es el límite de la significatividad, lo absolutamente “otro” abismático; de modo que lo que revela el desgozo es la ubicuidad de lo siempre amenazante y amenazador en tanto límite y posibilidad de sentido. El desgozo original nos enfrenta a nuestra finitud en el aquí y el ahora experimentándonos en nuestra caducidad corporal. El desgozo primordial coincide con la advertencia de una disminución de las fuerzas vitales. Se ciñe al presente del instante y se hunde en el centro mismo de la existencia. Por esto, es tensión: expectativa inmanente de la experiencia de vivir semejante al Dyonisos de Nietzsche. El desgozo, sin embargo, hace patente, en nuestra desnudez ontológica, que nuestro ser es el hacerse sí mismo en la elección. Le brinda la ocasión estética para descubrir dentro de él que puede liberarse de toda determinación, sublimando su finitud sensible en su destinación suprasensible, por eso es noúmeno. Así es cómo el presente realiza la experiencia del ser que es excitada por las mutaciones transformantes que es la idea. Esta reversión es operada por el discernimiento reflexionante: el talento oculto en el fondo del alma, el lugar de la idea, desde donde se expande el ánimo extendiendo a la razón, desde la experiencia, hacia la cumbre de la metafísica: el tiempo primordial que el gozo anhela.

3. Poesía y metafísica

La experiencia del ser es el despliegue y proyección de las ideas gracias a la póiesis del discernimiento que, como facultad poiética – especuladora, capaz de convertir a la imaginación creadora en la heurística del filosofar. De ningún modo se trata de echar a volar la imaginación, ésta se asocia a las facultades superiores de conocer y de desear en cuya armonía se concentran las modalidades del sujeto transcendental que lo involucran en su totalidad, en su fluir vital que emerge del centro mismo de la existencia y se hunde en el ser

haciendo la experiencia estética sublimante de él. En ella, construye objetos en los que pone en acción sistemas de signos, sin los cuales el ente no puede ser. Es experiencia que proyecta libremente confines de infinito. En este poder constructor de la facultad técnica, se configura en su unidad la dimensión especulativa de la póiesis. Esta póiesis constructora no supera la metafísica sino que la metamorfosea por el arte; fundamentalmente la poesía como mostración del ser en palabra. En conexión con esta conclusiva afirmación dirá Nietzsche: “Es el arte y no la moral el que se declara como auténtica actividad metafísica del hombre”. (2003, p.58)

En efecto, la poesía (*Dichtung*) es la expresión de la apertura del ser al que “pone” para darle sentido. Construye un mundo de sentido y significado, como creación libre y espontánea, encontrando para ello ideas estéticas: exposición simbólica de las ideas de la razón. Esta simbolización significa sensibilización de lo espiritual y, a la vez, espiritualización de lo sensible porque el gusto mira hacia lo inteligible. La simbolización de lo suprasensible, afirma Kant, se realiza por las ideas estéticas: “aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuada ningún pensamiento determinado, esto es, un concepto; ...se trata de la réplica (*pendant*) de una idea de la razón, la cual es, a la inversa, un concepto para el que no puede ser adecuada ninguna intuición” (2003, B193). A través de la metamorfosis de la imaginación, Kant muestra el carácter limitado de los conceptos del entendimiento y la necesidad de la reversión del esquematismo que va de la intuición a la idea; reversión porque el tiempo, materia y forma del esquematismo, ya no es descendente como en *KrV* (de la categoría a la intuición para determinarlo) sino ascendente. Con esta cercanía intuición - razón, como experiencia estética sublimante de una nueva exaltación somática, la *KU* supera la necesidad sistemática ínsita en su

filosofía, sorteando el muro entre lo sensible y lo suprasensible y hacer posible el tránsito (*Übergang*).

Este acercamiento de la razón a la intuición sensible se centra, desde la perspectiva del discernimiento reflexionante, en el concepto transcendental de lo suprasensible que está a la base de ésta. Si bien a este concepto no le puede convenir ninguna intuición sensible; es posible hacer de él una exposición indirecta a la que Kant llama símbolo. En el conocimiento simbólico, repasamos los límites estrechos de toda experiencia posible y nos asomamos a aquello que está incluso más allá de la exposición sensible de una idea de la razón: lo inefable. Es precisamente en la poesía donde el poder expresivo (y comunicativo) del lenguaje alcanza su *máximum*; y convierte a la poesía, como el mismo Kant afirma, en la vía más apropiada para expresar ideas estéticas, pues activa el pensamiento y amplía el dominio semántico, y con él nuestro horizonte vital, sin que sus límites se fijen en pensamientos determinados: "El poeta... va sin embargo más allá de las fronteras de la experiencia, y lo hace por medio de una imaginación que emula el ejemplo de la razón en la obtención de un máximo" (2003, B194).

El lenguaje poético, por no estar sujeto inexorablemente al cerco referencial, goza de tal fuerza expresiva que le permite configurar un mundo. Lo fundamental en el lenguaje poético no es la referencia, sino la sugerencia, el incitar a pensar mucho para alumbrar ese lado oscuro de la realidad que no se aviene a los sentidos. Las metáforas, que Kant entiende como "atributos estéticos", que Vico llama "universales fantásticos", nos abren la perspectiva de un mundo al límite de nuestras posibilidades en un lenguaje también al límite. De este modo, la experiencia poética se hace presente al espíritu y la facultad del gusto juzga esa presencia. El espíritu se hace obra como escritura; y es el genio, ese talento natural, quien en su originalidad ejemplar realiza esta escritura expresando lo incondicionado suprasensible,

porque es quien en la creación encuentra las ideas estéticas y las expresa. La poesía para Kant eleva nuestro espíritu vivificando el ánimo, porque “tiene conciencia de una cierta nobleza y elevación por encima de la mera receptividad de un placer por medio de impresiones sensibles” (2003, B258). Se eleva hacia lo inteligible porque allí es hacia donde mira el gusto, en donde concuerdan nuestras facultades superiores de conocer y en donde la dynamis del pensar se hace enérgica como símbolo de lo absoluto.

El sujeto transcendental, por un instante poeta, se procura en una construcción penosa e irrenunciable de sí, un mundo suprasensible de ideas en las que ocupar su existencia, un lugar habitable que, al encontrar en el simbolismo poético la expresión lingüística adecuada, puede ser universalmente comunicado y compartido. Con la poesía se acerca al vedado mundo de las ideas de la razón, pero “como en una infinita aproximación...nunca cara a cara” (1938, 33). Las mediaciones simbólicas de Kant de ningún modo instauran una tercera metafísica ni siquiera una metafísica del arte, pues no son claves de ordenamiento de los símbolos referentes a la idea de Dios, Alma y Mundo. Más bien se trata de un transvasar entre ellas como un juego libre propio del gozo estético en la experiencia que realiza el sujeto transcendental del nudo temporal que su existencia sensible y suprasensible implica. Experiencia que, en la tercera *Crítica*, es la de un sí mismo (*selbst*) que se siente como totalidad y que vive en su cuerpo como anhelo de plenitud creadora, al menos por un instante. Concluimos con la poesía de Hölderlin:

si una vez se me dio lo sagrado,
que vive en mi corazón, la poesía
... una vez viví con los dioses
y más no hace falta. (1995, p.103)

4. Vico: un antecedente de Kant

Giambattista Vico y sus *Principios de una ciencia nueva para la naturaleza común de las naciones* reabre en la modernidad la contienda por el concepto insular del hombre centrado en la razón científica. La *Scienza Nuova* considera a la poesía o palabra metafórica como un modo de acceso a la realidad en su manifestación original y no en función de la metafísica onto-teológica como definición racional del ente. Las ficciones poéticas se instauran, así, con carácter de verdades. Esta cuestión permite un replanteo de la razón en la búsqueda de una fundamentación desde ella misma. En este sentido, la “razón poética” viquiana abre nuevas perspectivas respecto de dos aspectos claves de su hermenéutica: el hombre y la valoración lingüística de la historia mediante una arqueología de la mente.

Vico propone una lógica poética como “*vera narratio*”, con la cual denuncia los fallos que el racionalismo cartesiano poseía, estableciendo en la *Scienza Nuova* la ficción poética como modo de acceso a la verdad. Ésta es para Vico una verdad filosófica, con la única salvedad de estar enunciada o “vestida” con imágenes poderosas y no con términos abstractos. Se instaura, entonces, como lenguaje poético que se organiza en una “metafísica no razonada, ni abstracta sino sentida e imaginada por los hombres” (1956, par.375) y que, cronológicamente, se presenta anterior al corpus teórico del saber filosófico.

La obra de Vico afirma esencialmente que la filosofía no podrá eliminar a la poesía ni considerarla como un saber menor que aparece en los albores del pensamiento. En efecto, con ella, la SN, instaura la metamorfosis de lo inmutable y la transformación del sujeto y, paralelamente, de una racionalidad cercenada de los aspectos lúdicos y cognitivos que incorpora la poesía. Rodeado de racionalismo, sin embargo Vico, con su sabiduría poética, instaura a la poesía como un

saber connatural a los hombres, la cual, surge a partir de la imagen mágico-fantástica de la Naturaleza que el ser humano conforma en su mente. De modo que, "la poesía fue la primera operación de la mente humana", (1956, par.465) puesto que el ser humano antes de adquirir capacidad para la abstracción racional, forma géneros fantásticos: "los universales fantásticos"; con los cuales entiende las cosas que le aterran por su magnitud y poder mediante los sentidos y la imaginación, antes de articular palabras produce sonidos con el canto, antes de hablar en prosa habla en verso, antes de utilizar términos técnicos o abstractos emplea vocablos concretos y metáforas. (1956, par.235)

Para el hombre primitivo, con la poesía surge el conocimiento, en tanto está inmersa en el mundo de los sentidos y de la fantasía con los cuales producirá el entendimiento; por lo tanto, sin poesía tampoco habrá filosofía. Esta hermenéutica poética, en tanto "*vera narratio*", es el único modo de acceso a la verdad merced a la cual el hombre primitivo es el auténtico poeta. Estos universales fantásticos o "caracteres poéticos" son "la llave maestra de esta Ciencia... cuyas características han sido ciertos géneros fantásticos (o imágenes, casi siempre de sustancias animadas, de dioses o de héroes, formados por su fantasía) a las que reducían todas las especies o individuos pertenecientes a cada género". (1956, par.234). Las formas lingüísticas de los géneros fantásticos son los "principios", por los cuales los filósofos y los filólogos deberían comenzar por tratar los orígenes de las lenguas y de las letras, (1956, par.431) porque constituyen el punto genético en el que los hechos lingüísticos y las razones del sentido se dan unitariamente.

Considera Vico que el lenguaje poético es el lenguaje originario porque en él las cosas vienen al ser y devienen visibles. Por esto, el decir originario propiamente no significa, sino que, haciendo aparecer, muestra y puesto que ante todo muestra, es canto. De modo que, el

lenguaje poético inaugura el mundo humano a través de la producción que el ingenio hace de sus figuras significativas. Los dioses y los héroes mitológicos son el resultado de una *póiesis* ingeniosa, es decir, de un proceso de figuración, en el que el ingenio espontáneo de la mente humana organiza el tejido de su experiencia.

Respecto de la realidad, en esta apretada síntesis, Vico deja muy en claro dos consideraciones fundamentales: por un lado, ella misma se manifiesta originalmente y no en función de una definición racional de lo real, y por tanto de una metafísica onto-teológica, sino como un producto de la poesía, de la palabra metafórica, del universal imaginativo. Esto exige que la especulación filosófica comience desde una sabiduría poética antes que desde una metafísica racional. Por otro lado, la realidad se revela mediante su historicidad y la historicidad de lo real se manifiesta asimismo en y mediante la acción humana. A partir de esto, el filósofo napolitano fue el primero en afirmar que la puesta en escena de la historia humana solamente se revela en la claridad de la luz abierta por la palabra poética dentro de las tinieblas en las que el hombre originalmente se encuentra. Por esto, los primeros hombres de las naciones, los hombres de la humanidad original, no son denominados por Vico hombres primitivos, ni mucho menos salvajes, sino que los llama “poetas teólogos”: aquellos que hablan la lengua de los dioses; los que oyen la palabra del trueno y responden a ella configurando el primer carácter poético: “Júpiter”³(1956, par.379); aquellos que en el lenguaje original la primera actividad que despliegan, tras dar nombre a lo sagrado, es una interpelación. El lenguaje metafórico, imaginativo, fantástico, revela pues lo real y genera nuevas situaciones. Es así que Vico

³ Aclara Vico que: “Para los poetas teólogos Júpiter no estaba más allá de la cima de los montes... era la lengua de la misma naturaleza”.

comprenderá que el lenguaje poético, y más concretamente el primer lenguaje original, la lengua divina y también la lengua heroica, constituidas por “universales fantásticos” o “caracteres poéticos”, suponen la respuesta y expresión de las primeras urgentes necesidades históricas, revelando lo real en sentido histórico. De modo que, según nuestra interpretación, ese lenguaje poético original, que Vico atribuye a los primeros hombres de la humanidad, desde una perspectiva metafísica, es la respuesta a significados originarios del ser, en donde la palabra o la imagen metafórica poseen la fuerza de apertura al ser.

Referencias bibliográficas

- Albizu, E. (2006). *Teoría del contratiempo implosivo*, Buenos Aires, del signo.
- Deleuze, G. (2006). *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.
- Kant, Immanuel. (1902). *Kant's Gesammelte Schriften*. Hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Walter de Gruyter.
- Kant, Immanuel. (1902). *Kritik der Urteilskraft*. AK, V.
- Kant, Immanuel. (2003). *Crítica del discernimiento*, trad. Roberto Aramayo, Madrid, Mínimo Tránsito.
- Kant, Immanuel. (1902). Von der Philosophie als einem System. AK, XX.
- Kant, Immanuel. (1948). *La filosofía como sistema*. (Primera Introducción a la Crítica del discernimiento), trad. Pedro von Haselberg, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Kant, Immanuel. (1938). *Opus Postumum*. AK, XXI.
- Hölderlin, J.C.F. (1995). “A las parcas”, en: *Obras completas en poesía*, trad. Federico Gorbea, Barcelona, Ediciones 29.
- Hölderlin, J.C.F. (1997). “Juicio y ser” en: *Ensayos*, trad. Martínez Marzoa, Madrid, Hyperión.
- Ibañez, Mónica (2015). “La negatividad del gozo como tensión de la finitud del sujeto según Immanuel Kant en su *Crítica del discernimiento*”, en: *Identidad y negatividad*, vol. 5, Serie Lógos e Historia. “Poesía y lenguaje: la articulación fundamental del *Dasein*”, (2017), en: *Las fronteras del presente filosófico*, vol 6, Serie Lógos e Historia.
- Nietzsche, F. (2003). Prólogo a Richard Wagner, en: *El nacimiento de la tragedia*, trad. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

Vico, G (1956). *Principios de una ciencia nueva para la naturaleza común de las naciones*, trad. Manuel Fuentes Benot, Buenos Aires, Aguilar.

Poesía y Metafísica: desde dónde un pro-yectar

Oscar Enrique Santilli

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
oesantilli@gmail.com

Resumen

El arte poético avanza en dirección al ser, que es el eje de la metafísica, y penetra en un terreno en el que la referencia no encuentra necesariamente su objeto sino que la proyección misma se torna el objeto, es decir, que el estar arrojado el sentido por encima de sí mismo y abierto desde sí mismo y por sí mismo, es lo que constituye, al 'decir poético', en camino metafísico. No hay trasfondo misterioso más allá de su mismo ser en tanto pro-yectar, aun cuando ese misterio pueda encerrar un críptico mensaje cuyo desciframiento sea imposible, inalcanzable e inasible para el entendimiento humano. Cuando un mensaje así ha sido la razón del poetizar, sea el caso de la poesía mística o religiosa, el contenido místico, lo místico mismo o lo religioso en cuanto tal es ya el objeto revelado en el misterio y es el misterio lo que queda en su fondo como lo 'ha' desembozar, como aquello que es lo 'esencialmente misterioso'.

Poesía y Metafísica se unen en un final que descubre la unidad del principio; aquél que se abre desde el comienzo pero necesita del recorrido y del desarrollo de la vida expuesta en sus diversas formas, las cuales encuentran en el 'decir' del diálogo que nos constituye, el medio posibilitante de toda manifestación de sentido. Es en el ejercicio del diálogo donde se dirimen los aspectos de un vínculo fundante y fundamental que es esa unidad vital y trascendente de Poesía y Metafísica.

“La poesía es la instauración del ser con la palabra”¹

La poesía en tanto arte no se resuelve sino en el espectador y es allí donde ese arte puede proyectar su sentido por encima de toda referencia a la que aquel espectador puede remitirse respecto de la textualidad del mundo. El poetizar arroja, además del sentido directo al que el objeto de la poesía hace referencia, un sentido proyectado más allá de la referencia objetiva. El arte poético avanza en dirección al ser, que es el eje de la metafísica, y penetra en un terreno en el que la referencia no encuentra necesariamente su objeto sino que la proyección misma se torna el objeto, es decir, que el estar arrojado el sentido por encima de sí mismo y abierto desde sí mismo y por sí mismo, es lo que constituye, al ‘decir poético’, en camino metafísico. No hay trasfondo misterioso más allá de su mismo ser en tanto proyectar, es decir, arrojar por delante de sí, aún cuando ese misterio pueda encerrar un críptico mensaje cuyo desciframiento sea imposible, inalcanzable e inasible para el entendimiento humano. Cuando un mensaje así ha sido la razón del poetizar, sea el caso de la poesía mística o religiosa, el contenido místico, lo místico mismo o lo religioso en cuanto tal es ya el objeto revelado en el misterio y es el misterio lo que queda en su fondo como lo ‘ha’ desembozar, como aquello que es lo ‘esencialmente misterioso’.

Poesía y Metafísica se unen en un final que descubre la unidad del principio; aquél que se abre desde el comienzo pero necesita del recorrido y del desarrollo de la vida expuesta en sus diversas formas, las cuales encuentran en el ‘decir’ del diálogo que nos constituye, el medio posibilitante de toda manifestación de sentido. Es en el ejercicio del diálogo donde se dirimen los aspectos de un vínculo fundante y fundamental que es esa unidad vital y trascendente de Poesía y

¹ Heidegger, M. Hölderlin y la esencia de la poesía. p.137.

Metafísica. Pero cómo se llega a esta situación, cómo accede el pensamiento poético a fundirse con el pensamiento metafísico y en qué medida es posible.

Poesía y Metafísica expresan dos modos de instauración del ser a través de la palabra. Así la historia de la cultura deja ver cómo estos modos diferenciados en la forma permiten reflexionar acerca de la posibilidad de que en ellos se encuentre un suelo común que permita componer una sintonía de base que los haga confluír en algún punto. La poesía no se resuelve sino en el espectador y con ello se expresa que lo propio es el cumplimiento de un sentido que ella proyecta pero que debe llegar y consumarse en alguien. La poesía tiene en su historial un rumbo multiforme y colmado de matices expresivos que han marcado épocas y ha permitido que esas épocas tengan entre sus características distintivas las de la poesía que les ha correspondido. El entrecruzamiento de la poesía con la metafísica es una posibilidad que el decir poético tiene en cuanto su proyecto emisor se cumple en un ámbito del ser que se desmarca de la referencia objetiva a la textualidad del mundo que se compone de los sujetos y objetos que lo pueblan. Esta poesía está dirigida a una referencia que puede constatar y que constituye un objeto para su poetizar. En el caso de la poesía metafísica su dirección excede el objeto y apela a traspasar una barrera que podríamos llamar fenoménica que tiene en la entidad perceptible de las cosas el propósito de su poetizar y el sentido de la expresión poética. La poesía metafísica crea una realidad en un nivel de mundo en el que las palabras transportan la linealidad de la referencia a un plano estético que transfigura el modo puramente físico de la relación lenguaje – cosa hacia una relación metafísica donde el lenguaje hace aparecer algo de la cosa que no se deja apresar a través de la acción perceptual.

Hasta aquí podríamos caracterizar modos como el poetizar accede desde su arte al mundo al que quiere pronunciar de una manera

singular pero también es posible otra dimensión de la vinculación entre poesía y metafísica.

El filósofo de Marburgo, Hans Georg Gadamer ha expresado en su obra mayor *Verdad y Método*, que el arte en general representa una experiencia extrametódica de la verdad, con ello se pretende que el lugar del arte se traslade a uno diferente del que históricamente se le ha concedido y este ha sido el de la conciencia estética. En el caso particular de nuestro trabajo, la vivencia artística es el lugar del cumplimiento del sentido del arte y del poetizar. Así se consume un sentido que excede el campo de la dimensión normativa del arte y espera realizarse en una órbita en la cual ya no podemos pensar que las categorías propuestas por la conciencia estética tengan un valor experiencial sino sólo taxonómico, en este sentido, ya desde el principio mismo del 'decir poético', y partiendo de esta posición gadameriana se puede colegir que, en el campo de la experiencia, la conexión entre el objeto artístico, el poema y el sujeto en quien se cumple el sentido del arte, se produce una experiencia que desde su naturaleza misma excede los contornos de una racionalidad reguladora. El proceso de modificación de la concepción acerca de cómo ha de actualizarse un hecho de experiencia artística, comienza desde la conciencia de que no es precisamente esa conciencia la que debe establecer *a priori* las condiciones que hacen posible un experimentar dado que toda categorización previa implica que una conciencia ha prevalorado patrones de medida y ha establecido cánones. El uso de la razón en la reflexión sobre lo estético predispone a la creación de regulaciones que al entender de Heidegger restan vitalidad e inefabilidad del goce estético. La razón busca la forma de establecer estereotipos a partir de los cuales encontrar una forma estructural de autoaseguramiento de la medida del fenómeno estético que le permita desde allí construir juicios. Esta conducta del pensamiento entronca con la prevalencia moderna por el uso

metódico de las capacidades cognoscitivas que se ejercen sobre los cimientos que ese pensamiento va construyendo. La seguridad estructural de la razón aplicada a establecer bases con principios que sirvan para la construcción del conocimiento en los diversos campos del saber, se traslada al amplio espectro de la producción del arte en general y con ello al 'decir poético'. Podemos preguntarnos ¿Cuándo el lenguaje puede ir más allá de sí mismo y encontrar una salida metafísica que lo proyecte por encima de la regulación y la categoría que establece la conciencia estética? Un paso adelante lo da el reconocimiento de que la palabra implica intrínsecamente un decir esencial que se profundiza en la idea de *logos* que en su origen manifiesta una riqueza imponderable en cuanto a su carga semántica, su poder referencial pero, inicialmente, creador de sentido. En esa dirección, la palabra creadora inicia un derrotero histórico en el cual el decir poético encuentra un fundamento metafísico. A partir de ese *logos* griego y en él es donde se vislumbra un amanecer de la palabra que trabaja en un proyecto absolutamente original el cual da cuenta de un destino implícito en la palabra que consiste en trascenderse más allá de sí misma y por virtud de sí misma. Este *logos* griego produce una revolución en el interior del pensamiento que ha permitido incluso un determinado tipo de olvido de su radical posibilidad de enunciar al ser en su poetizar quedando en la particularidad de la palabra como enunciativa de entes; entes que fenomenizan el ser pero a través de la particular situación en que cada uno de ellos aparece.

Dice Heidegger: "el habla es dada para hacer patente, en la obra, al ente como tal y custodiarlo. En ella (en el habla) puede llegar a la palabra lo más puro y lo más oculto, así como lo indeciso y común" (1973, p.137); es decir, la palabra es este lugar de posibilidades.

En el habla está la posibilidad de que la palabra sea el lugar de lo verdaderamente auténtico y revelador. Dependerá de cuánto sirva el

habla como lugar para que aparezca el ser de las cosas y no sea solamente el ámbito de la referencia al ente como sitio definido y definitivo de un determinado significado transmitido y aceptado. Será la palabra la que pueda reivindicar al habla y sacarla de su anonimato discursivo y llevarla a la altura de la manifestación del ser, es decir, de ser manifestación del ser. Ese trabajo exige que la palabra recobre su dignidad original y pueda ser espacio para una manifestación antes que ser solamente la expresión de algo ya manifestado, posición que estaría indicando que el ente ha ganado una presencia como objeto que demanda del habla la condición de lenguaje enunciador, incluso para referir los objetos a los que el poetizar hace referencia. El tema es salir del lenguaje referencial para abrir la posibilidad de un lenguaje metafísico que permita decir *Poesía y metafísica: desde dónde un proyectar*, como reza el título de este trabajo. Ello será el compromiso de un 'decir' que salga de la órbita de lo enunciable para permitirse el derecho de 'decir' y, aunque simultáneamente no alcanzara a decir todo lo que podría, ya que justamente sería el ámbito del ser el que le abre a la palabra poética las posibilidades de ir más allá de una referencia, sí sería entonces, ese 'decir', la condición que le permite fundar lo permanente, como dice Hölderlin: *"mas lo permanente lo instauran los poetas"*².

La palabra adquiere una dimensión nueva, se trata de que en la filosofía de Heidegger y de Gadamer la palabra proyecta sentido por encima de su forma enunciativa y se considera como un desde dónde se hace posible la proyección de sentido. No se trata de un cierto sentido prefigurado o de una construcción de significación que pudiera administrarse desde un sujeto proyectante. La proyección adquiere un sí mismo en tanto se independiza de un sujeto para

² Hölderlin, F. In memoriam. IV:63

constituirse en el sentido del 'ahí del ser'. La palabra aparece para sí como el lugar del sentido, no de 'un' sentido sino como el ámbito de su posibilidad de ser, lo cual refiere el cómo se hace posible ese sentido en tanto posibilidad antes que entenderse como cierto sentido, lo cual no está negado y supondría una razón previa y determinante que actúa como sujeto de la operación cognoscitiva que configura una determinada comprensión. Del significado se pasa al sentido en una filosofía que ha descentrado la idea de hombre desde el concepto que históricamente se tiene de él. Este cambio de eje habilita una nueva consideración del habla como facultad que tendrá la posibilidad de convertirse en lenguaje si así lo decide ese 'ahí del ser' que en cada caso es quien tiene la palabra. La poesía tendrá ahora una fuerza inédita dado que aparece fundida a la posibilidad de un decir esencial. Se mostrará bajo una forma del lenguaje que se llamará 'poético', que tendrá en el enunciar un carácter no analítico sino alusivo, caracterizante, pero sin pretender definir la esencialidad concreta del objeto aludido porque tratará de sobrepasar límites propios impuestos por el lenguaje de la racionalidad basada en el propósito científico. El 'decir poético' tendrá una destinación común con la metafísica; ser el desde dónde de un proyectar; serán, Poesía y Metafísica, el lugar desde donde aparece la posibilidad del 'decir' que se lanza desde sí por encima de sí dejando en ello una fundación que no puede encerrarse en el concepto determinante y determinado sino en una apertura que no vacía de contenido sino que advierte que su contenido es un dejarse llenar por el ser que le dirige la palabra. Esta posición predisponente encierra una riqueza de contenido, paradójicamente, que envuelve de un nuevo modo la dimensión de lo humano; ahora arrancado de la supremacía del concepto derivado de la razón y llevado a un espacio de la vivencia que aspira a reconocer en cada acto existencial algo de lo esencial que se configura a partir de esa vivencia misma. El arte, entonces, sale del espacio del método que propone la conciencia estética y se encamina a un espacio en

donde ese método pierde su vigencia y su dominio. Se abre un campo de la experiencia desde el cual el poetizar se hermana con la metafísica y comienzan un derrotero comprometido con un nuevo hombre que ya no será definido desde las categorías de la racionalidad que constituyeron el punto más alto del pensamiento y fueron expresión de la evolución más lúcida de la conciencia. Es justamente ese trabajo y esa evolución que el pensamiento opera sobre sí mismo el que permitirá hacer que aparezca para sí como una originalidad expresiva y profundamente testimonial, es decir, que se vuelva inherente al modo como nos encontramos a nosotros mismos; inherente a cómo nos descubrimos; a cómo nos manifestamos. Poesía y Metafísica se enlazan en un camino común que necesita de ambas formas de expresión porque la verdad del develamiento del ser en el que se sostienen sabe que su 'decir proyectante' de sentido es su más propia y auténtica realidad.

Referencias bibliográficas:

- Aristóteles (2000). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- Gadamer, H.G. (2005). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós.
- Gadamer, H.G (2003). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.
- Heidegger, M. (1996). *El Ser y el Tiempo*. Madrid: FCE.
- Heidegger, M. (1973). *El origen de la obra de arte*. México: FCE.
- Heidegger, M. (1973). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. México: FCE.
- Heidegger, M. (2000). *Ontología. Hermenéutica de la Facticidad*. Madrid: Alianza.
- Hölderlin, F. I memoriam, IV. s.d.

En la encrucijada: Aportes de la especulación borgesiana a la ficción filosófica

María Ester Vazquez

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
maesvaswe@gmail.com

Resumen

Las interacciones de Borges con la filosofía son bien conocidas. Por lo general, aquellos que abordaron este cruce, lo han hecho a partir de la luz que la filosofía puede brindar al sentido de los textos. En esta ponencia les propongo mirar estas relaciones, pero desde otra perspectiva. En efecto, si tenemos en cuenta la poética de JLB, su concepción de la realidad y la condición de *constructo textual* del conocimiento humano, la filosofía compartiría con la literatura no solo el lenguaje como instrumento de expresión, sino también el carácter fictivo de la representación que propone.

Con sus literarias especulaciones metafísicas, JLB nos invita a sospechar, a dudar de *lo real...* este efecto de *irrealidad* que provocan sus textos esconde, en última instancia, una concepción tremendamente pesimista de la capacidad humana de conocer. Y, con esto, finalmente podríamos decir, que la especulación borgesiana no solo dinamitó cualquier abordaje “realista” de su ficción (es decir, desde un punto de vista *ontológico*), sino que también derrumbó los cimientos epistemológicos de la nutricia filosofía, cuyos materiales, recursos y medios de representación comparte con la literatura. Teología y psicología presentan igualmente esta naturaleza ficcional... al fin y al cabo, todo es literatura y la realidad, -peor aún- la *verdad*, un gran texto.

A modo de introducción

Mucho se ha hablado de la “natural inclinación filosófica de Borges” (Henríquez Ureña, s/p) o de las interacciones de su obra con la filosofía (Nuño, 1985; Champeau, 1990), o de las fuentes filosóficas en sus

ficciones (Mateos, 1995, 1998 y 2022). En este caso, les propongo reflexionar, por una parte, sobre la naturaleza especulativo filosófica de la ficción borgesiana; y, por otra, sobre la concepción del autor acerca de la naturaleza ficcional de la filosofía.

En esta encrucijada se hace necesario partir de ciertas premisas sobre la poética de JLB, las cuales ilustraré dentro de los parámetros de la literatura fantástica. Para esto tomaré ejemplos de varios volúmenes, pero solo analizaré textos en prosa incluidos en *El hacedor* (1960)

1. Literatura fantástica de JLB: reestructuración del canon y preparación de un nuevo lector

En primer lugar, se puede afirmar que entre las décadas del '30 y del '40, la narrativa borgesiana se fue recortando de manera oblicua, periférica respecto del panorama de la literatura argentina y en oposición a la representación realista del mundo. Así, desde los márgenes de nuestro sistema literario los textos de Borges fueron operando un cambio rotundo en el canon a partir de la introducción de géneros marginales, como el policial, y de las notorias innovaciones formales sobre la prosa, donde la *indefinición* genérica y la deflación diegética hacen tambalear el mismísimo concepto de "cuento", ya sea a favor de la argumentación o la reseña, ya sea de la biografía, viñeta u otros.

Además, la híbrida obra de Borges se inscribe como la oferta contraria al programa literario de aquel entonces, de corte popular, nacional, realista y regional. Incluso cuando nuestro autor se apega a "lo local", lo hace a partir de su lenguaje, sus temas o personajes, pero los instrumenta como plataforma para cuestionarlos o alterarlos y plantear de entre ellos solo sus rasgos "universales".

De esta manera, a finales de la década del '40, la narrativa fantástica y policial de Borges no solo ha reestructurado el sistema literario argentino, sino que simultáneamente ha ido transformando el canon de lecturas. Se puede observar en torno de la publicación de *Historia universal de la infamia* en 1935, que JLB se ocupa de “preparar” la recepción de su obra, de formar a *su* lector, o en sus propios términos, busca *inventarlo*¹. Lo lleva a cabo a partir de variadas publicaciones en prosa y verso en revistas de gran tirada (*La Biblioteca*, *Revista Multicolor de los Sábados*, *Destiempo* y *El Hogar* entre otras) y en la prensa (*La Nación*, *La Prensa*); por otra parte, también se dedica a las tareas de editar y antologar cuentos de índole fantástica (*Antología de la literatura fantástica*, con Bioy Casares y Silvina Ocampo); traduce y prologa las obras de sus maestros (por ejemplo, *Bartleby, el escribiente* de Hermann Melville); y, finalmente, hasta crea su propia su colección de novelas policiales, “El séptimo círculo”.

Este nuevo lector debe cambiar viejos hábitos, debe “animar” el relato, captar guiños, paradojas, construir sentidos. La presencia de este nuevo receptor se verificará a partir de la “canonización” de Borges y de la centripeta influencia de su narrativa fantástica sobre autores y editores.

2. Especulación filosófica como rasgo de la ficción fantástica borgesiana

La obra en prosa de Borges está formada por ensayos y por lo que en general el lector llama “cuento”. Pero, en verdad, se observan pocos cuentos en el sentido estricto del término. En efecto, este género discursivo se desvirtúa en su esencia por la disminución o una pérdida

¹ Para Borges “inventar quiere decir descubrir” (Entrevista en *Pájaro de fuego*, p. 42)

total de la diégesis, a favor de otras tramas, como la dialógica, la descriptiva o la argumentativa que predominan por sobre lo narrativo. Esta **hibridez genérica** podría ser considerada uno de los rasgos del fantástico borgesiano, ya que ella misma opera una alteración sobre el **modo de representar** la realidad. Y esto no significa de ninguna manera que el texto sea “realista”.

Por ejemplo, en el siguiente texto, ya desde el título vemos que desaparece la idea de una narración.

Diálogo sobre un diálogo

A —Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anoheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba infinitamente *La Cumparsita*, esa pampolina consternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron que es vieja... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo.

Z (burlón) —Pero sospecho que al final no se resolvieron.

A (ya en plena mística) —Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos.

El hacedor (1960, 276)

Luego de la lectura del texto, ¿se podría aseverar que nos encontramos frente a un cuento? En absoluto. Como en otros casos, en este texto la anécdota casi inexistente se reduce a un hecho referido: aquí se trata de un diálogo espejo de otro. Como el tema

abismado en el diálogo referido es la inmortalidad del alma, el texto asume un cariz reflexivo y argumentativo que busca atraer al lector hacia la posición de un enunciador “tras bambalinas”, de ninguna manera podríamos hablar de narrador. Apenas se percibe en las intervenciones de “A” y en dos acotaciones burlescas la posición de un yo que estructura y matiza el breve intercambio de pareceres. Por otra parte, la desubjetivización de los dialogantes y de este “acotador” contrasta con la explícita, realista y directa mención de Macedonio Fernández, personalidad de la época, bien conocido por su triple condición de escritor, abogado y filósofo argentino. De este modo, también podemos ejemplificar cómo lo local y lo realista funciona para afirmar la verosimilitud de la especulación sobre la inmortalidad del alma, temática filosófica que, en literatura, se circunscribe en el ámbito de *lo fantástico*.

Y en este punto voy a exponer mi primera idea sobre la encrucijada propuesta en el título de mi trabajo: las interacciones de la obra de JLB con la filosofía no podrían haberse gestionado fuera de *lo fantástico*, entendido como una categoría transversal y trascendente de la expresión artística, un tipo de ficción que implica una lógica polivalente. En efecto, en el mundo de todos los días sucede o se indica *algo* que altera esa realidad para hacer vacilar a personaje y lector entre una explicación racional o una sobrenatural del suceso. En Borges, esto se traduce como el efecto de perplejidad, de asombro, de irrealidad que emerge justamente allí donde la especulación metafísica abre planos insospechados de la realidad “real”. El ejemplo anterior nos demuestra que la forma especulativa habilita, vehiculiza lo fantástico en una estructura calculada, precisa; y en este caso tanto la trama dialógica como el recurso de la “puesta en abismo” sacuden los cimientos de lo real: se constituyen en lo fantástico.

Continuando con el análisis, en “El cautivo” vemos delimitada esa especulación respecto de la anécdota, esta vez contada por un

narrador textualmente identificable, pero sujeto a la indefinición, a la ambigüedad, inseguro respecto de aquello que refiere y que solo sirve de instrumento para traer una historia

El cautivo

En Junín o en Tapalquén refieren la historia. Un chico desapareció después de un malón; se dijo que lo habían robado los indios. Sus padres lo buscaron inútilmente; al cabo de los años, un soldado que venía de tierra adentro les habló de un indio de ojos celestes que bien podía ser su hijo. Dieron al fin con él (la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé) y creyeron reconocerlo. El hombre, trabajado por el desierto y por la vida bárbara, ya no sabía oír las palabras de la lengua natal, pero se dejó conducir, indiferente y dócil, hasta la casa. Ahí se detuvo, tal vez porque otros se detuvieron. Miró la puerta, como sin entenderla. De pronto bajó la cabeza, gritó, atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido ahí, cuando chico. Los ojos le brillaron de alegría y los padres lloraron porque habían encontrado al hijo.

Acaso a este recuerdo siguieron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su desierto. Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o perro, los padres y la casa.

El hacedor (1960, 280)

Este breve texto (no digo cuento porque en rigor no lo es) es confundido en ocasiones con literatura realista. No obstante, si describimos su maquinaria ficcional, nos damos cuenta de que es la especulación metafísica, que abre planos insospechados de la realidad para dar paso al fantástico borgesiano y a su efecto de perplejidad.

En efecto, observamos que en *El cautivo* un narrador en primera persona recupera una historia, pero a diferencia de los narradores de la modernidad, este no nos transmite certezas. Ya desde las primeras líneas nos encontramos, como en el texto anterior, un narrador impreciso, ambiguo, que refuerza la idea de la tradición oral de la historia y, por ende, su volubilidad, su inconstancia y versatilidad. Él mismo y de manera impúdica, dirigiéndose al narratario en enunciados parentéticos, introduce la paradoja: la confesión de imprecisión y falta de certezas busca hacer más creíble la historia. El lector debe plegarse, someterse a esta inseguridad del narrador, pero también de los personajes.

La imprecisión de las conjeturas, el “tal vez”, cede el paso a la exactitud que propone el recuerdo y a medida que se acelera la acción, la recuperación de la anécdota en el primer párrafo se cierra con la certeza de haber recobrado el hijo recordado:

De pronto bajó la cabeza, gritó, atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido ahí, cuando chico [el énfasis es mío].

Pero el éxtasis del recuerdo² es fugaz, vertiginoso y el desenlace aparentemente cerrado, se abre nuevamente ante los cuestionamientos del narrador, cuyas inquisiciones refuerzan la idea de que la deflación diegética de la narración se debe a la portentosa especulación final del enunciador.

Esta es la naturaleza de lo fantástico desde el punto de vista borgesiano: narrar es reformular la realidad, en cuya textualidad no se esconda su esencia de constructo, por el contrario, la ficción debe “exponer sus costuras”, mostrarse como una realidad representada. Luego, al envolver la anécdota en la especulación metafísica, no solo abre planos insospechados de ese constructo de realidad, sino que la demuele en virtud del efecto de irrealidad que el propio carácter de constructo conlleva.

Pesimismo gnoseológico y cosmológico

Como puede observarse en los ejemplos analizados, la ficción borgesiana trasunta una actitud de profunda desconfianza hacia todo intento de una reflexión abarcadora o sistemática del ser, de lo existente. Zulma Mateos ha señalado este pesimismo gnoseológico como una impronta del pensamiento de nuestro autor “en tanto que para Borges el hombre es incapaz de lograr el conocimiento de la realidad y de captar su sentido” (1995, 69).

Por otra parte, la visión pesimista de la existencia impide descubrir en los planteos fictivos el supuesto orden del universo, entendido en la modernidad como el cosmos configurador de sentido. Por el

² *Recordar* es para Borges “caer”, en todos los casos presenta una imagen de descenso; aquí está señalada por la idea de vértigo.

contrario, y más allá de las dudas sobre la existencia concreta del universo, el constructo de lo real propuesto por lo fantástico en Borges se rige por una especie de lógica de causalidad mágica, que acorta o anula distancias temporales o espaciales y establece vínculos insospechados entre seres o cosas distantes. Pensemos, por ejemplo, en el encuentro entre el joven y el viejo Borges en el cuento "El Otro", en un banco que se halla a la vez en dos tiempos y espacios diferentes, pero que comparten el devenir y el cambio continuo, cuya alegoría del río les recuerda a los personajes la imagen de Heráclito. En otros textos aparece el azar como ordenador del mundo, por ejemplo, en el símbolo de la lotería, y en otros, el orden desaparece frente a la ausencia de toda causalidad y la historia se convierte en una impredecible malla de incontrolables causas y de imprevistos efectos... Sin embargo, el hombre desentraña de esa maraña absurda una justificación de su existencia. Este pesimismo cosmológico es el que domina la especulación metafísica en los cuentos que postulan la aceptación resignada de los personajes frente a un destino previsto, pero cuya motivación se desconoce (como el de Asterión, que acepta resignado la espada liberadora de Teseo), o frente a un destino insospechado, efecto inimaginable de causas que, paradójicamente, los personajes creen dominar pensemos en el trágico destino del pueblo alemán en "*Deutsches Requiem*" o en la calculada trama de "La muerte y la brújula" que recrea el motivo clásico y trágico del *cazador cazado*.

Cuestionamiento del concepto de subjetividad fuerte y resistencia al psicologismo

Pero la especulación metafísico-fantástica de Borges se desborda sobre todo cuando critica radicalmente la noción moderna de "sujeto fuerte". En efecto, en el contexto histórico-literario ya mencionado en el que irrumpe Borges, la literatura realista no solo no dudaba de la

ontología de lo representado, sino que esa representación se fundamentaba en la visión y voz de un narrador fuerte, con dominio total de los elementos compositivos de la ficción, y firme en la certeza de que valía la pena transmitir literariamente sus convicciones y concepción de mundo.

Respecto de la encrucijada propuesta y sobre todo en este punto, la especulación borgesiana se adelantó considerablemente a algunos de los planteos del debate metafísico de la modernidad³. Ya se ha visto en los ejemplos anteriores que Borges no bucea en el interior de sus personajes, resisten el psicologismo que los definiría como un sujeto tal o cual y según una personalidad. Ya en 1932 en algunos ensayos de *Discusión* y en 1935 con su *Historia universal de la infamia*, Borges nos presenta personajes inconsistentes, cuyos pseudónimos esconden sus verdaderos nombres “si es que nos atrevemos a pensar que hay tal cosa” (*Historia universal de la infamia*, 612).

Personajes y narrador son en la ficción borgesiana vehículos de ideas, instrumentos de la especulación metafísica. Y desde este punto de vista, le dan cuerpo a la noción de sujeto fractal, escindido, imagen de un yo desarticulado.

La visión de ese yo múltiple destaca la heterogeneidad esencial del mundo, nada puede ser aprehendido fuera de esa percepción múltiple y sincrética de un ser desbaratado.

De este sujeto fractal dependen los mecanismos de deconstrucción de la realidad, por su inconsistencia se materializan (perdón por el

³ “El debate metafísico moderno es un tema complejo y amplio que se refiere a la discusión filosófica sobre los fundamentos de la realidad y la existencia, y cómo estos se relacionan con la naturaleza del ser humano y la conciencia” (Robles, 2023)

oxímoron) los símbolos y las alegorías de un mundo evanescente, del mundo como laberinto o sueño o caos repetido con apariencia de orden.

Es este yo intrascendente en el que se cifra la revelación de la literatura como reescritura de un gran y único texto. La crisis de la noción de genio, la asunción de caretas y la negación de la originalidad del ser anulan la condición de autor, para degradarla a la de traductor o copista. Es más, el sujeto llega a tal “nadería del ser” que solo se valora por su capacidad interpretativa y se valora y consagra solo así, como el lector salvaje que reseña y manipula fuentes auténticas o apócrifas, desesperado, como si en eso se le fuera la vida.

En *El simulacro* esta condición de sujeto múltiple, fractal, desidentificado por la máscara y por “el relato” como constructo de la realidad (o como una realidad *irreal*) llega al paroxismo:

El simulacro

En unos de los días de julio de 1952, el enlutado apareció en aquel pueblo del Chaco. Era alto, flaco, aindiado, con una cara de opa o de máscara; la gente lo trataba con deferencia, no por él, sino por el que representaba o ya era. Eligió un rancho cerca del río; con la ayuda de unas vecinas armó una tabla sobre dos caballetes y encima una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio. Además, encendieron cuatro velas en candeleros altos y pusieron flores a su alrededor. La gente no tardó en acudir. Viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco de corcho, desfilaban ante la caja y repetían: “Mi sentido pésame, general”. Este, muy compungido, los recibía junto a la cabecera, las manos cruzadas sobre el vientre, como una mujer en cinta. Alargaba la derecha para estrechar la mano

que le tendían y contestaba con entereza y resignación: “Era el destino. Se ha hecho lo humanamente posible”. Una alcancía de lata recibía la cuota de dos pesos y a muchos no les bastó venir una sola vez.

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología.

El hacedor (1960, 281)

De la especulación borgesiana a la ficción filosófica

Cuando se habla de las interacciones de la obra de JLB con la filosofía, queda claro que el concepto implica una retroalimentación: de la motivación metafísica a la invención fantástico literaria y viceversa.

Tanto Gustavo Zonana (1997) como Jaime Alazraki (1974) demostraron que, si bien JLB recibió ciertos *loci* del pensamiento filosófico, al reformularlos ensayística o literariamente aportó nuevos tópicos a la especulación metafísica moderna.

Por otra parte, y salvo raras excepciones⁴, prácticamente el total de los estudiosos⁵ del escritor argentino están de acuerdo en que los planteos de la filosofía de la posmodernidad ya se encuentran formulados en la obra literaria de JLB. Por ejemplo, para pensadores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Paul de Man o Gilles Deleuze la deconstrucción lectora o “lectura salvaje” presente en los textos de Borges constituye una fuente indispensable de aporías filosóficas (Zonana, 9).

No obstante, esta visión prestigiada o *enfilosofada* (permítaseme el neologismo) de la obra de Borges, el constante tono irreverente, su actitud escéptica y la creencia de que no existen personalidades incuestionables, nos remiten indefectiblemente a los textos donde el autor considera la Metafísica no solo como una cantera de motivaciones literarias... ¡ella misma puede considerarse una ficción!, sobre todo si, como con Borges, es entendida como una serie de metáforas para explicar el mundo, el Hombre, Dios...

Así, la Filosofía y, del mismo modo, la Teología y la Literatura, indistintamente representan esfuerzos humanos por comprender e interpretar el universo, impenetrable, incognoscible. Los mecanismos textuales para la representación y explicación de ese universo inasible son múltiples y falibles, pero son los únicos que permiten expresarlos y comunicarlos. El carácter ficcional, de constructo de estas disciplinas, es solo un detalle. Lo importante de la invención metafísica o literaria es la eficacia de la representación, valorada por la verdad estética de

⁴ Excepción: Robin Lefere (1998).

⁵ De acuerdo: Alfonso de Toro (1996), Karl Blüher (1995) y José María Cuesta Abad (1995).

la expresión poética, por su potencia simbólica. Así, en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* el narrador nos explica que en Tlön,

Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos (*Ficciones*, 835-836).

De este modo, tanto los textos de filosofía o de teología como los de Borges parten de motivaciones metafísicas, abstractas, generales y se resuelven como invenciones fantásticas, individuales y concretas. En todos, el valor simbólico gana intensidad estética al ser interpretado, explicado o fecundado por alguna doctrina o creencia, la que, a su vez, se llena de realidad al transformarse en materia narrativa: “motivación e invención quedan amalgamadas en una unidad indivisible” (Alazraki, 31)

En el mismo sentido, en el “Epílogo” a *Otras Inquisiciones* de 1952, Borges afirma:

Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas en los misceláneos trabajos de este volumen.

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, el indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que estas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol (136).

Ese “escepticismo esencial” es el que revela el horizonte y el límite de cualquier tentativa de explicación racional, y que decanta en ese pesimismo borgesiano radical, circunscripto no solo a la incomprensión de la realidad o de lo divino, sino también al problema del lenguaje como instrumento ineficaz en la construcción de ficciones... pero eso es tema de otro artículo.

Referencias bibliográficas:

- Alazraki, Jaime. (1974). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Ed. aum.) Madrid: Gredos.
- Blüher, Karl Alfred. (1995). “Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges”. En: *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Blüher, Karl Alfred y Alfonso de Toro (Coords.) Frankfurt/Madrid: Vervuert, pp. 119-132
- Borges, Jorge Luis. (1978). “Borges. El otro, al que le ocurren las cosas”. Entrevistado por Carlos Garramuño. *Pájaro de fuego*. Buenos Aires, año 1, N°6, abril-mayo, 39-50.
- Borges, Jorge Luis. (1935/2009). *Historia universal de la infamia. Obras Completas I 1923-1949*. Ed. Crítica. Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 589-684.
- Borges, Jorge Luis. (1944/2009). *Ficciones. Obras Completas I 1923-1949*. Ed. Crítica. Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 825-986
- Borges, Jorge Luis. (1952/2010). *Otras Inquisiciones. Obras Completas II 1952-1972*. Ed. Crítica. Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 11-268.
- Borges, Jorge Luis. (1960/2010). *El hacedor. Obras Completas II 1952-1972*. Ed. Crítica. Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 269-406.
- Champeau, Serge. (1990). *Borges et la métaphysique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Cuesta Abad, José M. (1995). *Ficciones de una crisis. Poética de la interpretación en Borges*. Madrid: Gredos.
- de Toro, Alfonso. (1996). “Postcolonialidad, Postmodernidad y Jorge Luis Borges. La periferia en el centro-la periferia como centro-el centro de la periferia”. *Iberoromania*, Tübingen, N° 44, 68-94.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1926). “Sobre *Inquisiciones* de Jorge Luis Borges”, en *Nosotros*, N° 208, vol 54, sept. s/n° p. (Reseña)
- Lefere, Robin. (1998). *Borges y los poderes de la literatura*. Bern: Peter Lang.

Mateos, Zulma. (1995). "Raíces filosóficas en la obra de Jorge Luis Borges". *Iberoromania*, Tübingen, N°41, 68-78.

Mateos, Zulma. (1998). *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Biblos.

Mateos, Zulma. (2022). *Borges. Claves filosóficas para su comprensión*. Buenos Aires: Dunken.

Nuño, Juan. (1985). *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica.

Robles, Rafael. (2023, 5 de febrero). El debate metafísico moderno. La teoría cartesiana de las sustancias. El materialismo desde Thomas Hobbes a la Ilustración. https://www.rafaelrobles.com/filosofia/El_debate_metafisico_moderno.

Zonana, Gustavo. (1997). "Jorge Luis Borges: interacciones de su obra con la filosofía". Apunte de cátedra.