

Poesía y fenomenología. Aproximaciones metódicas y de contenido: el ejercicio poético y la Fenomenología¹

Graciela Maturo²

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar un análisis a un fenómeno observado durante el último siglo, en que el lenguaje ha sido utilizado en el campo de la filosofía para hablar de un giro lingüístico, que ha esgrimido el lenguaje poético como expresión de un modo de pensamiento Fenomenológico. Filósofos como Heidegger han incorporado este fenómeno, el poetizar, en sus obras para volver a generar un estatus de verdad a través del arte, el lenguaje y la poesía. Heidegger presenta el poetizar como actitud constitutiva del hombre que pone el arte en obra a la Verdad, llamada existencia auténtica. Finalmente, se analizan notas sobre los conceptos fenomenológicos de *epojé* y *alétheia* y la posibilidad de su aplicación a la actitud del poeta, la poesía en la concepción heideggeriana y su tendencia a generar a través del poetizar una nueva forma de pensar.

Palabras clave: lenguaje poético, poetizar, Fenomenológico, filosofía, Heidegger

Poetry and phenomenology. Methodical and content approaches: the poetic exercise and the Phenomenology

ABSTRACT

This article aims to present an analysis to an observed phenomenon during the last century, in which the language has been used in the field of Philosophy to talk about a linguistic twist that has wielded the poetic language as an expression of the Phenomenological way of thinking. Philosophers like Heidegger have incorporated this phenomenon; poeticize, into their works to return to generate a truth status through art, language, and poetry. Heidegger presents poeticize as a constitutive attitude of the man that puts the art in work to the Truth, called authentic existence. Finally, it is been analyzed pieces of notes about the phenomenological concepts of *epojé* and *alétheia*, and the possibility of their application to the poet's attitude, the Heideggerian conception of poetry and his tendency to generate trough poeticize a new way of thinking.

Keywords: poetic language, poeticize, Phenomenological, Philosophy, Heidegger

Recibido: 05 de julio de 2018

Aceptado: 05 de diciembre de 2018

¹ Conferencia en el Centro de Estudios Filosóficos "Eugenio Pucciarelli" de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 4 de agosto, 2016.

² Poeta. Doctora en Letras Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina. Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones (CONICET). Ejerce la cátedra de Literatura Iberoamericana en la Universidad Católica Argentina.

INTRODUCCIÓN

Todos conocemos el interés que en el último siglo han tenido los filósofos por el lenguaje; tal ha sido que se ha llegado a hablar de un “giro lingüístico” en el campo de la filosofía. Por otra parte, dentro de la órbita del lenguaje, y como su zona más significativa, la poesía ha llamado la atención de no pocos filósofos. El lenguaje poético, ese lenguaje gratuito, desinteresado, a veces insólito que se revela como no necesario a la comunicación inmediata, se muestra -como todo lenguaje- como exponente de un modo del pensamiento. No se ha cumplido lo que algunas voces del siglo XIX anunciaban: el fin de la poesía por el incremento de la razón científica, el industrialismo o la tecnificación de la vida. Mr. Peacock, que predijo, al comienzo del maquinismo, el fin del poetizar, sería olvidable en la historia si no hubiese desatado con sus consideraciones aquella memorable *Defensa de la Poesía* que firmara Percy B. Shelley en 1820. En la actualidad, en plena era de las sofisticadas comunicaciones electrónicas, y no obstante la colosal tentativa unificante por vía de la “globalización” tecno-económica, es evidente que asistimos a una reviviscencia de la poesía en todo el planeta.

Esta tardía vitalidad del poetizar es el mayor respaldo a nuestra intención de examinar el particularismo del pensamiento y el discurso poético, y de hacerlo a partir de la Fenomenología. Ha sido en efecto, debido a su impulso, cómo el arte en general, y especialmente la poesía, han alcanzado un estatuto de verdad, y han dejado de ser considerados en ámbitos académicos como elementos secundarios, o como simple ornato en la vida de los hombres.

Intentaré, en esta propuesta, la aproximación de los rasgos y pasos del poetizar a algunos conceptos propios de la Fenomenología, en particular los de *epojé* y *alétheia*, a través de los puntos siguientes: *El poetizar como actitud constitutiva del hombre. Notas sobre los conceptos fenomenológicos de epojé y alétheia y la posibilidad de su aplicación a la actitud del poeta. La poesía en la concepción heideggeriana. ¿Hacia un nuevo pensar?*

I. El poetizar como actitud constitutiva del hombre.

Ante todo, me propongo delinear las características propias de esa actitud humana, que se revela como una constante en distintas latitudes, etapas históricas, culturas y contextos. Tanto la filosofía como las llamadas “ciencias del hombre” constatan

la permanencia de una actitud ligada al conocimiento, al desarrollo interior y a la expresión por la palabra, que en la cultura occidental hemos dado en llamar con el verbo griego *poiein*, que significa producir, crear, actuar. Cuando atendemos al tipo humano descrito por los antropólogos y fenomenólogos de la cultura primitiva como *shamán*, hombre de la tribu que maneja la esfera del lenguaje siendo al mismo tiempo sacerdote, sanador, iniciado en los misterios y ritos sagrados de su grupo, no podemos menos que pensar que su heredero, o lo que más se le parece en la cultura moderna, es el artista en su versión más pura y genuina, en particular el poeta, el que cultiva la palabra.

Todo parece indicar que el poetizar es una actitud básica y constitutiva del hombre, no una modalidad superable por la razón, ni tampoco un término de llegada de altas civilizaciones. Las propias ciencias lo muestran como una constante del devenir humano; lo indican la investigación antropológica, como actitud presente en muy diversas culturas, la psicología profunda, al estudiar la mente y el comportamiento humanos, la historia, la ciencia de las religiones, los estudios de la cultura y el lenguaje, y la filosofía, en especial en su vertiente fenomenológica.

Se ha admitido en la escuela de la Fenomenología que existe un modo preconceptual del conocimiento básico y constitutivo del hombre que acompaña otras aventuras de su ser en el mundo. Es más, las justifica, las extiende y las guía conformando cierto legado sapiencial que es heredado a través de las generaciones. Ese acervo poético se liga a lo que la fenomenología denomina *Mundo de la Vida*, (*Lebenswelt*) y también al habla, en un uso no meramente comunicativo, y a otras formas de la expresión a las que la mente racional de Occidente ha designado con el nombre de “artes”.

Esto no niega que en cada grupo humano se destaquen individuos que parecen especialmente preparados para cumplir esa función. En los pueblos tribales, que todavía persisten en el mundo, quienes conocen la palabra como elemento de poder y sanación no han sido considerados artistas sino sacerdotes, sabios, sanadores, aquello que los antropólogos del siglo XIX llamaron *medicine men*. Modificados en parte por la civilización, orientados hacia el cultivo de las artes como disciplinas, los poetas modernos fueron en mayor o menor medida continuadores de aquéllos, solo a veces a sabiendas, y también, en otros casos, volcados a la trivialización de la cultura.

Ya no hereda el poeta, en Occidente, aquella marca distintiva; emprende solitario su camino llevado por una tácita vocación, y solo en ciertos casos alcanza cumbres de autoconocimiento. Es el apartado, el contemplativo, el lector del mundo y de su propia interioridad: el que descubre a su “doble interno” y es guiado por él en el laberinto mundano.

El poeta es quien nuevamente reconoce el *anima mundi*, ya olvidado por la civilización moderna, y a su vez alcanza a descubrir su propia *ipseidad*, ya se la llame *sí mismo*, ser interior o dios inmanente. Es el que se configura a sí mismo como vidente, y lo hace a través de imágenes y mitos, como lo practicó en el siglo XVII don Luis de Góngora, al representarse oblicuamente en la figura del cíclope Polifemo, con un ojo en la frente. Es el que reconoce, como nuestro poeta mendocino, Jorge Enrique Ramponi, el “estado de canto” o el que se burla defensivamente de su propia condición -Julio Cortázar- llamándose “shamán de bolsillo”.

El poeta se mueve en el mundo de la experiencia sensible e inteligible. En él asoma la precomprensión originaria del mundo y de la vida. Para ello busca el silencio y el apartamiento que le van permitiendo descolocarse del marco de ideas y juicios recibidos, de la costumbre -violentamente fustigada por Rimbaud y Lautréamont- de la ciencia y de las filosofías conocidas. Acaso podría hablarse -por todo ello- de una cierta *epojé* como lo sugiere, sin utilizar esa expresión, el poeta Jean Claude Renard (1922-2002), quien al referirse a su propia experiencia señala la prioridad de poner la mente en blanco, a la manera de un yogui, borrando metódicamente los conocimientos adquiridos. Muchos son los poetas que invocan su desnudez, ese despojo de ropajes que les permite asumir la radicalidad del asombro. Otros creadores, teorizan o no sobre su propia actitud, practican espontánea o metódicamente esa suspensión de lo habitual, dejando de lado el bagaje científico o cultural que poseen. Solo por ello, en función de ese asombro radicalizado, se produce su apelación a un lenguaje no habitual, puesto a servir a significaciones nuevas, o bien la incorporación de ritmos no usuales en la comunicación ordinaria, o el acudir a metáforas y otras figuras de significación, que no son a nuestro juicio *estrategias dirigidas al lector* como lo han postulado famosos lingüistas y teóricos de la literatura a quienes hemos dirigido continuas refutaciones a través de larga labor.³

³ Remito a Graciela Maturo: *La razón ardiente*, Biblos, Buenos Aires, 2005; *Los trabajos de Orfeo*, Ediunc, Mendoza, 2008; *La poesía: un pensamiento auroral*, Alción, Córdoba (Arg.), 2014.

Se trata, en el poetizar más genuino y digno de tal nombre, no tanto de producir respuestas a la pregunta nacida del asombro, como de profundizar en el asombro mismo, de guiarlo o simplemente dejarlo correr hacia un *dejar aparecer* que permite a lo dado convertirse en *fenómeno* significativo ante una conciencia, que a su vez es continuamente constituida y renovada por el acto mismo de poetizar. La *epojé* se complementa en la *alétheia*, la hace posible.

Siguiendo ese camino, que pasa por la *contemplación* –palabra que tomo de la tradición monacal- se llega a una lectura iluminativa a la que he dado el nombre de “simbolización”, a fin de poner el acento en el acto creador y no reducir el símbolo a la categoría de figura retórica. Al descubrir (*contemplación*) e interpretar (*simbolización*) el mundo que lo rodea, el poeta se descubre a sí mismo. Descubre su cambio interior, aleccionado por aquello que llamamos “naturaleza”, que ha pasado de ser *objeto* a mostrarse como *sujeto*.

No estamos hablando, por supuesto, del ocasional autor de versos, o del que practica un cierto quehacer artístico destinado a agradar y a entretener, sino de la Poesía y el Arte como camino del hombre, como vía de autotransformación del poeta auténtico, y de su ineludible magisterio hacia sus coetáneos. No es lo mismo mirar simplemente el mundo que advertirlo como cifra y misterio, como *libro* en el cual el poeta lee y se descubre a sí mismo.

En el cabal poeta late una vocación de verdad, develamiento y unidad del Ser. El poeta es un buscador de sentido; su lenguaje interroga, pero en él abundan las respuestas, y ello comporta el paso de un temple marcado por el deseo y la angustia a otro signado por la extinción paulatina del ego raciocinante, hasta alcanzar orillas de serenidad y felicidad, paso que hemos podido comprobar en el estudio de las obras de Octavio Paz, Neruda, Rosamel del Valle, Juan L. Ortiz, Luis María Sobrón, Juan Liscano, Olga Orozco, Jorge Enrique Ramponi... (No elegidos por una especie de *chauvinismo* hispanoamericano, sino por la convicción de que la poesía debe ser leída en el idioma del poeta, y si ese idioma es el mismo que el del lector, tanto mejor, pues solo así estamos en condiciones de captar todos sus matices de sonoridad y significación).

El *ritmo*, al suscitar ese estado que el poeta Jorge Enrique Ramponi denominaba “estado de canto”, conduce a la ensoñación, cuyo rumbo es heurístico; la *metáfora*, herramienta analógica movida por la libertad imaginaria, es también apertura a la precomprensión de la realidad y al cambio de conciencia, en la dirección de una *conciencia absoluta* o mística; quienes frecuentan esos estados son monjes, santos, hombres de meditación que el filosofar occidental, marcado en la Modernidad por el racionalismo, ha dejado fuera del canon filosófico. No todos esos hombres de conocimiento, obviamente, han llegado a escribir, pintar o hacer música, pero cabe admitir que, cuando intentaron exponer de algún modo sus experiencias espirituales, debieron recurrir a los lenguajes del ámbito particular al que denominamos *arte y poesía*.

El gran poeta Novalis (Friedrich von Hardenberg), afirmó, con inigualable clarividencia, que la poesía no tiene “otra meta que el descubrimiento del yo trascendental”⁴. El poeta, guiado por su propia palabra, en la cual empieza a reconocer a otro que habla (“otro que es su ipseidad”, *soi même comme un autre*, en palabras de Paul Ricoeur) va pasando de la actitud natural, de su estar-en-el mundo, a cierta posición de lector, amante e intérprete. Esa nueva actitud se crea por cambios de conciencia que lo aproximan a la percepción y producción de ritmos, acordes e imágenes sensibles: ésta es la esfera expresiva que le es propia, la que abarca a la música, la danza, las artes del espacio, y finalmente a la palabra, cuya naturaleza a un tiempo sensible y racional la convierte en clave insustituible del poetizar. No simplemente para gozarse en ella sino para convertirla en vía iniciática, rumbo hacia la videncia y la autotransformación. El lenguaje poético, “lenguaje en fiesta”, al decir de Octavio Paz, será para el poeta reserva de conocimiento, puerta de entrada hacia otros mundos, ámbito en que se cumple la *anagnórisis* trágica.

El cambio de conciencia, *se faire voyant*, era la indicación de Jean-Arthur Rimbaud en la célebre carta a Paul Demeny. La videncia, que el *shamán* ha practicado y practica en algunos rincones de la Tierra, es para el poeta moderno, asfixiado por su entorno cultural e histórico, el fruto de un ejercicio ascético.

Cabe consignar, además, que algunos poetas -desde el latino Horacio en adelante- han sabido teorizar su propio quehacer y que todos, sin excepción, son capaces

⁴ Novalis, *Gérmenes o Fragmentos*, Séneca, México, 1942.

de visualizarlo desde cierta distancia. Esta visualización de sí mismo y de la propia palabra por el autor, si bien se atiende, forma parte de la reducción fenomenológica. Los poetas, a los cuales por nuestra parte hemos recurrido como teóricos para discutir la falaz teoría lingüística (i.e. *Descenso y Ascenso del alma por la Belleza*, de Leopoldo Marechal, *El arco y la lira*, de Octavio Paz, así como las anteriores defensas de la Poesía de los hermanos Schlegel, de Schiller, Wordsworth o Shelley proporcionan los primeros peldaños de una valiosa teoría del poetizar. (Como es sabido, los lingüistas modernos partieron de una *teoría del signo* que fijaba su centro en el vocablo, considerado como *signo* instalado por una relación arbitraria y convencional entre un *significado* y un *significante*. Pese a algunas variantes introducidas sobre esta dualidad por lógicos como Peirce, o por otros estudiosos del lenguaje, esta concepción limitada y ajena a toda trascendencia de la palabra ha prevalecido en los estudios literarios, como puede ser comprobado en ámbitos universitarios actuales; en cuanto a la Semiología, se ha conformado como una *ciencia general de los signos* basada en indicaciones de Ferdinand de Saussure que recogieron sus discípulos. Con todo, el maestro ginebrino mostraba más respeto por el lenguaje que sus seguidores, al señalar la prioridad del *lenguaje hablado* sobre su *representación escrita*. Pero no es éste el momento de plantear esa cuestión.)

El discurso teórico del poeta -aparte de aquella expresión tradicional llamada *Ars poética*, que asume modernamente distintos matices, unos realmente teóricos, otros autobiográficos, otros en fin puramente técnicos, a veces asumidos con ironía y humor - se refiere al poetizar, al poeta, la poesía y/o el poema. A los manifiestos poéticos que estuvieron en boga en las primeras décadas del siglo XX, atentos a la técnica del poema, les ha seguido un trabajo más filosófico, que recoge las transformaciones de la conciencia creadora, y el *aparecer* o *alétheia* percibido en la palabra. A ese aparecer que anonada al sujeto del poetizar, lo acompaña, en el poema mismo, la constatación racional del poeta, lo cual nos ha llevado a introducir cierta polémica con Oscar del Barco -filósofo y poeta a quien admiro- quien afirma, (ejerciendo un extremismo propio del converso) que ninguna obra poética tiene autor, pues todas son dictados del Ser⁵. Sostengo que es precisamente la permanencia del sujeto creador la que permite recoger, expresar y modular los estados de iluminación, raptos, abandono o fusión mística que el poeta alcanza a experimentar en momentos privilegiados.

⁵ Oscar del Barco: *Juan L. Ortiz. Poesía y Ética*, Alción, Córdoba (Arg.), 1996.

Es decir, afirmamos que es posible compartir la tesis heideggeriana sobre el lenguaje como morada del Ser sin abandonar la sustentación del sujeto personal, dotado de una mirada distante e interpretativa acerca de su propio proceso trascendental, conducente a la conciencia absoluta.

Admito que en la poesía moderna ha sido cada vez más frecuente la irrupción del pensamiento reflexivo -aún el ajeno, a modo de citación- en medio del discurso poético, pero sigo en el convencimiento de que no es la modalidad reflexiva lo propiamente poético de la poesía. Ella nace del pensar intuitivo, recogiendo los datos de una intuición sensible, afectiva, soñante, imaginativa e intelectual. Su rasgo característico es la expresión del asombro, la transcripción de la experiencia directa, sensible, intuitiva del hallazgo espiritual; la constancia de la autotransformación e incluso, en ciertos casos, la extinción del sujeto (Molinari, Juan L. Ortiz), es la culminación de una experiencia a la que no dudo en considerar mística, pues no se trata ya de pensar el Ser, sino de una *participación en el Ser*, acorde a ese manifestarse el Ser en la palabra del que habla Heidegger, como veremos más adelante.

Todo ello es fruto de la perseverancia en una disposición receptiva y sensitiva (*Stimmung*) que rodea de silencio a la actividad creadora. Por ello hemos arriesgado las nociones de *epokhé* y *alétheia*, caras a los fenomenólogos. El poeta, luego de suspender el juicio adquirido, en una cierta *epokhé* no siempre consciente, deja aparecer el sentido: se deja avasallar por la irrupción del Ser en el modo de la Belleza. Su palabra alcanza a ser -no en todo poeta, ni en toda ocasión- una *alétheia*: un desocultamiento del Ser en el lenguaje.

La continuidad del ejercicio poético produce a corto o largo plazo el cambio de conciencia, la fluidez musical de la palabra y la plenitud -no siempre fácil a la razón- de sus significaciones. Fiel al dictado del lenguaje mismo, el poeta afronta el riesgo de no ser plenamente comprendido sino a través de otro acto poético, una lectura, igualmente próxima a la *epokhé* y a la *alétheia* (vía de lectura poética que hemos intentado desarrollar, sin omitir los rasgos de la *lectio divina* frecuentada por monjes medievales).

II. Notas sobre los conceptos filosóficos de *epokhé* y *alétheia*

Para este modo de abordar la poesía y el poetizar, se tornan iluminadoras las nociones filosóficas de *epokhé* y *alétheia*, tal como han sido renovadas por la fenomenología de Husserl y sus seguidores. Algunas breves notas sobre estas nociones serán entonces útiles para adentrarnos aún más en esta reflexión sobre el poetizar. Retomo la aproximación de Javier San Martín⁶, quien investiga la significación etimológica del término griego *epojé*, transliterado a veces también como *epoché* o *epokhé* (ἐποχή «suspensión»), como un *echarse hacia atrás para mirar*, que implica las nociones de retención, contención y abstracción (Javier San Martín, 1986: 28). La *epokhé* -señala- retiene aquello que queda suspendido.

Como se señala desde diversas investigaciones, el concepto de *epojé* jugó un rol importante en la corriente antigua del escepticismo, cuyo mayor referente sería Pirrón (aprox. 360-270 AC). Partiendo del supuesto de que no conocemos nada, Pirrón argumentó que la actitud más conveniente a adoptarse era la *epokhé*, es decir, la suspensión del juicio o de toda afirmación. No sería exacto afirmar que esta posición anula las posibilidades racionales de elegir entre uno u otro curso de acción. Más bien se relaciona con el hecho de que un determinado tipo de vida o acción no puede ser catalogado como el «definitivamente correcto». Tampoco es acertado postular que los escépticos niegan dogmáticamente la posibilidad de todo conocimiento: la misma palabra *skepsis* implica «siempre buscar», «siempre investigar». En efecto, sería autocontradictorio afirmar plenamente que nada puede ser objeto de conocimiento, ya que esa misma proposición sería paradójicamente elevada a la categoría de algo que se estaría negando.

Según la definición del filósofo y médico griego Sexto Empírico (150-249), la *epojé* es «el estado de reposo mental por el cual ni afirmamos ni negamos», o si se quiere, una actitud mental de imperturbabilidad o *ataraxia* (del griego ἀταραξία). El concepto tenía distintos grados de «intensidad» según los distintos filósofos de esta corriente, abarcando desde la suspensión radical del juicio en el caso de especulaciones teóricas, hasta posiciones próximas al probabilismo en otros casos. En lo que atañe a aspectos no ya teóricos sino prácticos, el concepto tendía a confundirse con la *metripatía*,

⁶ Javier San Martín: *La estructura del método fenomenológico*, UNED, Madrid, 1986.

que es interpretado como la adopción de una actitud de prudencia cuando se trata de evaluar sentencias de carácter moral.

En particular nos interesa aquí el concepto de *epojé* como fue retomado por la fenomenología de Edmund Husserl, quien renueva la acepción inicial del término. Para Husserl, la *epojé* consiste en la “puesta entre paréntesis” (parentetización) no sólo de las doctrinas (o *doxas*) sobre la realidad, sino también “de la realidad misma». Como es sabido, en su obra *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*⁷, luego de enunciar una primera suspensión del juicio adquirido a través de la duda cartesiana, y asumiendo una crítica de la Razón objetivante, Husserl deja establecida su noción de *epojé*, que no pretende una negación del mundo sino una abstracción de la actitud natural sobre él. ... “el mundo natural sigue pues ahí, delante, después lo mismo que antes sigo en la actitud natural, sin que lo estorben las nuevas actitudes” (Husserl, 1992: 67).

En la fenomenología de Husserl, el concepto de *epojé* se redefine de una manera radical, como un cambio fundamental de actitud no sólo respecto al conocimiento y a las teorías ya existentes (lo que se aproxima a la *suspensión del juicio*), sino también frente a la realidad misma, cambio de actitud que Husserl describe con las imágenes de “poner entre paréntesis” (*Einklammerung*), de «desconexión» (*Ausschaltung*) de la cotidianeidad. Este sería un presupuesto del método para llegar a lo que Husserl denomina *reducción fenomenológica*.

Tal radicalidad permite distinguir a la *epojé* en sentido husserliano, no sólo de la *epojé* clásica, sino también de todo otro concepto con el que puedan presentarse analogías, entre los que pueden citarse la duda cartesiana o la abstención de explicaciones metafísicas propugnada por Auguste Comte. Tampoco es en absoluto la negación de la realidad.

Ese cambio radical frente a la actitud «natural» nos pone en el umbral del conocimiento filosófico. Solo esta nueva actitud permitiría alcanzar la conciencia pura o trascendental.

⁷ Edmund Husserl: *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica, I*, Traducción española por José Gaos, FCE, Madrid, 1992 [*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, 1913].

En cuanto a la noción de *aletheia*, nos referiremos ahora muy brevemente a algunas notas que ésta adquiere en la analítica existencial de Martin Heidegger⁸, siempre con el modesto fin de iluminar la reflexión en torno al poetizar que queremos desplegar aquí. Como se suele señalar, la voz griega *alétheia* formada por el prefijo privativo *a*, y la raíz *lethein*, ocultar, aunque vertida también como Verdad, encuentra una traducción más precisa en los términos “desocultamiento” o “develación” de la Verdad. El término fue usado por el presocrático Parménides en su poema *Sobre la naturaleza*. Según él, se puede oponer el dominio de la verdad (*alétheia*) al de la opinión o (*doxa*).

Martin Heidegger recuperó la idea de *alétheia* y la desarrolló en su forma contemporánea, como un intento de entender la "Verdad". Heidegger recuperó en el término un sentido etimológico “*hacer evidente*”. Su discurso de la reapropiación de la *alétheia* comienza en la obra magna *Ser y Tiempo*, y el concepto se despliega en su *Introducción a la Metafísica*. Lo había afirmado ya en *Ser y Tiempo*: “No es la proposición el lugar primario de la Verdad, sino a la inversa, la proposición (...) se funda en el estado de abierto del Dasein” (Martín Heidegger, 1951: p.). Señalemos por último que en *El origen de la obra de arte*, describe al arte como *un medio para abrirse a la verdad* de un pueblo histórico.

Heidegger enfrenta al pensamiento aristotélico-tomista desde la noción de *alétheia* o desocultamiento, que también exploran, siguiendo a Husserl, Ortega y Zubiri. De allí parte una crítica profunda de la Modernidad, y al respecto dice el intérprete de la obra heideggeriana, Cerezo Galán: “la libertad plenamente ejercida permite la pertenencia al plan absoluto del Logos” (Cerezo G, 1963: 127).

La *alétheia* es distinta de otras conocidas conceptualizaciones acerca de la verdad que la describen como una correspondencia entre conceptos, llevando su significación a un plano lógico. En tanto, Heidegger retoma una significación presocrática, ontológica, y recalca la noción de ocultamiento y desocultamiento. En principio, *alétheia* significa Verdad, pero mientras que la Verdad o *veritas* se ciñe en general a la correspondencia entre conceptos, la *alétheia* des-oculta. Es decir, aquello oculto se hace evidente a sí mismo, de manera que *a-parece* (*ad+parece*) y por lo tanto se dona como algo inteligible.

⁸ Martin Heidegger: *Ser y Tiempo*, traducción de José Gaos, FCE, México, 1951, [*Sein und Zeit*, 1927]. Ver también *Introducción a la Metafísica*; *El origen de la obra de arte*.

Estimo que estos conceptos que aquí me limito a mencionar, echan luz sobre el proceso del poetizar en sus casos más genuinos y eminentes, y su relación con la apertura a un nuevo pensar, cuestión que hemos de abordar de inmediato.

III. Referencia a la valoración del poetizar en la obra de Martín Heidegger

Vale la pena que nos detengamos un poco más en la consideración del enfoque aplicado por Martin Heidegger a la creación poética, ya que, como es sabido, ha sido él quien ha conferido a la creación poética, en forma contundente, una relación con la Verdad que ha sido continuada o profundizada por Ricoeur y Gadamer. Más aún, su valoración de la palabra poética como morada *del Ser* ha abierto horizontes impensables a filósofos y artistas durante el siglo XX, especialmente a partir de 1935, y de su trato con la poesía de Friedrich Hölderlin.

Sin haber dedicado una obra completa al poetizar, produjo Heidegger una serie de trabajos y conferencias entre las cuales menciono: “El origen de la obra de arte”, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, “Poéticamente habita el hombre”, entre otros que han sido traducidos y recogidos en diversas ediciones. El hombre es tal en virtud de la palabra. Ser hombre es hablar; pero, como señala el profesor Cerezo Galán en su interpretación de Heidegger, el *habla*, y especialmente aquella franja que constituye el umbral del sentido, la palabra poética, no pertenece solamente al hombre sino al Ser, que hace de ella su morada. El rasgo constitutivo del *Dasein* es la pregunta por el Ser; el hombre es “el ente que se halla herido por esa pregunta”⁹. El ser del hombre es un *estar siendo*: un correr hacia el encuentro con la muerte desde un ya estar en el pasado. Pasado, presente y futuro se dan íntimamente unidos en la estructura del vivir.

Para Heidegger, la obra de arte y su comprensión provienen del Ser mismo, pero solo un pensar concéntrico, casi místico, puede dar cuenta de la obra, revelar lo que ella es en el destino de la verdad del Ser (Cerezo Galán, 1963: 79). En ese ámbito de comprensión presidido por una intuición unitiva de lo disperso se nos revela la tarea del poeta. Tal aproximación nos pone en camino del *Origen* (p. 259). El pensar heideggeriano es circular. Encuentra en el pensar griego esa modalidad que condujo al arte, y apoya su concepto del arte en una teoría de la Verdad que, lejos de afirmarse en la *adaequatio*

⁹ Pedro Cerezo Galán: *Arte, verdad y Ser en Heidegger. La estética en el sistema de Heidegger*, Fundación Universitaria española, Madrid, 1963.

racionalista, de raíz aristotélica, surge de la revelación del Ser o *alétheia*. Es éste un punto de contacto entre el pensar y el poetizar.

Por tanto, la verdad de la obra no depende del artista. El arte es temporal y a la vez trascendental. La obra de arte se convierte en un medio de develación de la verdad, siendo el *ocultamiento* uno de los modos propios de ésta. En “La esencia de la Verdad”¹⁰ asoma ese concepto de ocultación como esencia de la Verdad, en la que se esconde - señala Cerezo- “una protodisputa de signo heracliteano”. En esta línea me interesa marcar la vinculación y la distancia, bien señaladas por el poeta y filósofo José María Valverde¹¹, entre el tomismo, que consideró a la Belleza como *esplendor del Ser*, y la concepción heideggeriana. De los atributos de la obra bella: *integritas, claritas, perfectio*, se ha pasado a la idea de la Belleza como esencialidad del Ser.

Diversos intérpretes, entre ellos el profesor Guido Morpurgo Tagliabue¹², han señalado la continuidad y las divergencias de la estética heideggeriana respecto de los filósofos del idealismo: Hegel, Schelling, Croce, Gentile, quienes revelaron el carácter espiritual del arte, y hablaron también de la impersonalidad de la obra, considerándola como revelación del Espíritu Absoluto, subjetividad pura, identidad de todo con el Espíritu que en ella se revela.

IV. ¿Hacia otro modo del pensar?

El pensamiento de Heidegger ha redescubierto de modo ineludible el valor y la importancia de la poesía, sin ceñirla a la órbita de la escritura. Heidegger presenta al poetizar ese arte que pone-en-obra a la Verdad, como factor de la que llamó *existencia auténtica*. El artista genuino se ofrenda en esta liturgia que Hans Urs von Balthassar ha llamado “gloria” y “manifestación” del Ser en la Belleza.

Sin embargo, este caudal -largamente transmitido por la tradición poética en sus etapas órfico-pitagórica, trovadoresca, renacentista, romántica, simbolista o simplemente lírica- es el patrimonio implícito y explícito que ha atravesado la historia occidental

¹⁰ Martin Heidegger: “La esencia de la Verdad”, traducción española de Carlos Astrada en *Cuadernos de Filosofía* Nº 5, 1948.

¹¹ José María Valverde: “Una lectura del pensamiento estético de Martin Heidegger”, en *Cultura Universitaria* Nº 46, 1954.

¹² Guido Morpurgo-Tagliabue: “Martin Heidegger e il problema dell’ arte”, en *Pensiero*, IV-2, 1954.

acompañando o confrontando sus distintos momentos: nominalistas, racionalistas, científicos o tecnificados.

Todas las artes se derivan de esa inicial intuición de unidad que conduce al artista hacia el origen y el sentido. El arte, revestido de la apariencia y condición del juego, es un juego trascendental en que el hombre alcanza a reconocer un proyecto de vida, en el despliegue de aquellas dimensiones que lo constituyen y lo hacen partícipe del Ser. Lo que ha cambiado es la actitud del filósofo, que implicó un paso por la estetización del arte, hacia una esfera espiritual antes postergada o desconsiderada.

En los tiempos actuales, los filósofos que han continuado la “escuela de la Fenomenología”: entre otros Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, Michel Henry, Jean-Luc Marion, escuchan la palabra de los poetas, pintores y músicos sobre su propio quehacer.

Merleau-Ponty interpreta la reducción fenomenológica como “el descubrimiento del ser vertical”, es decir, de un “ser bruto o salvaje” que no puede ser representado porque se da en la “experiencia no trabajada”, por contraste con el “ser aplastado” que se capta en el conocimiento objetivo¹³. Se trata de un ser de latencia del que todo mundo posible es una variante. Considera Merleau-Ponty que la pintura de Paul Cézanne nos hace ver la insuperable profundidad y plenitud del mundo vivido porque socava la consistencia de las determinaciones abstractas y estables, muestra la presencia de todo en todo y enlaza las cosas fijas que se nos aparecen con sus huidizas maneras de aparecer. El pintor nos ha enseñado que nuestra relación con el espacio no es la de un sujeto puro con un objeto lejano, sino la de un habitante con su medio familiar, que puede, así, retornar al mundo tal como lo captamos en la experiencia vivida. Merleau-Ponty asocia el ser salvaje con una dimensión invisible, que es la “contrapartida secreta” situada como un “foco virtual” en la línea de lo visible: “lo invisible está *ahí* sin ser *objeto*, es la trascendencia pura, sin máscara óptica. Y los ‘visibles’ mismos, a fin de cuenta, no están sino centrados en un núcleo de ausencia ellos también”¹⁴. Se trata de un “hueco” o “reverso” del “mundo visible vertical”, y esto significa que el sentido patente depende de “núcleos de sentido que son

¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p. 232. Cf. pp. 172, 253, 264.

¹⁴ *Ibid.*, p. 282 s. Cf. p. 289.

in-visibility”¹⁵. “Lo positivo y lo negativo son los dos ‘lados’ de un Ser; en el mundo *vertical* todo ser tiene esta estructura”¹⁶.

Merleau Ponty escucha la palabra del pintor Cézanne, como lo hace más tarde Jean-Luc Marion, discípulo de Michel Henry: “el efecto que constituye el cuadro lo unifica y lo concentra [...]”, dice Cézanne, “todo objeto [...] es un ser dotado de una vida propia y que, por consiguiente tiene un efecto inevitable. El hombre experimenta continuamente esta influencia psíquica” (p. 73). Marion subraya el hecho de que Cézanne se refiere a una vida de lo visible, y que con ello pone de relieve un sí-mismo (*soi*) y una cierta interioridad de la que brota el fenómeno. Esto es válido, según Cézanne, para todos los objetos: “solo los objetos habituales tienen un efecto totalmente superficial sobre un hombre de sensibilidad media. Por el contrario, aquellos que vemos por primera vez tienen indefectiblemente un cierto efecto en nosotros” (Cézanne: p. 74). El cuadro y cualquier objeto aparecen como un *acontecimiento* que tiene el carácter de un surgir, de un sobrevenir, de un ascender, es decir, de un efecto, entendiendo por efecto el choque que provoca lo visible, la emoción que invade al que contempla, y la combinación irreductible de tonos y líneas que individualiza irreductiblemente al espectáculo:

el efecto hace vibrar el alma de vibraciones, que, con toda evidencia, no representan ningún objeto ni ningún ente, y no pueden ellos mismos ser descritos o representados en el modo de los entes y de los objetos. Y, sin embargo, solo este ‘efecto’ define al fin y al cabo la fenomenalidad del cuadro, y, por tanto, con ella, la de lo que se muestra en sí y a partir de sí (p. 74).

Por su parte, Michel Henry ha atendido a Kandinsky, así como Mikel Dufrenne a los poetas, registrando el encuentro entre la Naturaleza y el hombre, al cual ésta generó como interlocutor. Un paso más y estaríamos en la esfera teológica de Hans Urs von Balthassar, que proclama al arte como gloria y manifestación de lo sagrado.

Podríamos referirnos igualmente a María Zambrano, discípula de Ortega y Gasset y Xavier Zubiri, de quienes aprendió la Fenomenología. Fueron los maestros hispanos de Zambrano quienes superpusieron a la Fenomenología alemana un cierto *logos del Manzanares*. María tomó de Nietzsche la idea de una *Razón Poética* y la desplegó plenamente como razón vital, ampliada, mística, razón del Poeta, y como nuevo modo del pensar reservado a la humanidad de este tiempo. Podríamos llamarla, asimismo, *razón*

¹⁵ *Ibid.*, p. 289. “El sentido es *invisible*, pero lo invisible no es lo contradictorio de lo visible” (*ibid.*, p. 269).

¹⁶ *Ibid.*, p. 278.

cósmica y, por mi parte, me permitiría ilustrarla con el último libro del poeta argentino Leopoldo (Teuco) Castilla, Poesón, que acaba de ser publicado, pues en él se despliega lúcidamente una teoría del poetizar y un concepto de la correlación del hombre con el Cosmos. Cabe preguntarnos, ya casi a riesgo de caer en un lugar común: ¿Está naciendo un nuevo modo del pensar? ¿Ha concluido el itinerario racional o científico de la Filosofía? ¿Es la Fenomenología el puente hacia una Razón Poética?

Quizás sea oportuno citar un fragmento de María Zambrano, tomado del libro *La Razón en la sombra* (antología crítica que hizo su discípulo e intérprete, el profesor Jesús Moreno Sanz). Aquí da cuenta Zambrano de la valoración de la poesía hecha por el filósofo, y también de la conciencia filosófica adquirida en parte por el poeta: “*sucede que el poeta, desde la poesía, adquiere cada vez más conciencia: conciencia para su sueño, precisión para su delirio*”¹⁷.

Hay ahora enlaces que relacionan estas cumbres diferentes, y estimo que es importante no permitir que ninguna de ellas siga ignorando a la otra ni permita ser devorada por la otra. La nueva edad deberá permitir esa convivencia de Mito y razón, Oriente y Occidente, penumbra y claridad.

BIBLIOGRAFÍA

- Cerezo Galán, Pedro.** 1963. *Arte, verdad y Ser en Heidegger. La estética en el sistema de Heidegger.* Fundación Universitaria española, Madrid
- Dufrenne, Mikel.** 1963. *Le poétique,* PUF, Paris
- Heidegger, Martin.** 1951. *Ser y Tiempo,* traducción de José Gaos, FCE, México; 1948. “La esencia de la Verdad”, traducción española de Carlos Astrada en *Cuadernos de Filosofía* N° 5; 1958. *Arte y Poesía,* traducción de Samuel Ramos, FCE, México; 1969. *Introducción a la Metafísica,* Nova, Buenos Aires
- Husserl, Edmund.** 1992. *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica, I,* Traducción española por José Gaos, FCE, Madrid
- Maturo, Graciela.** 2005. *La razón ardiente.* Biblos, Buenos Aires; 2008. *Los trabajos de Orfeo,* EDIUNC, Mendoza; 2014. *La poesía: un pensamiento auroral,* Alción, Córdoba, Argentina
- Merleau-Ponty, Maurice.** 1964. *Le visible et l'invisible,* Gallimard, Paris
- Morpurgo-Tagliabue, Guido.** 1954. “Martin Heidegger e il problema dell’ arte”, en *Pensiero,* IV-2
- Novalis.** 1942. *Gérmenes o Fragmentos.* Séneca, México
- Oscar del Barco.** 1996. *Juan L. Ortiz. Poesía y Ética,* Alción, Córdoba Argentina
- San Martín, Javier.** 2003. “Epoje y Ensimismamiento. El comienzo de la Filosofía” en: *Phainomenon. Revista de Fenomenología.* N° 7, Lisboa, Centro de Filosofía da

¹⁷ María Zambrano, *La razón en la sombra.* Edición crítica de Jesús Moreno Sanz, Siruela, Madrid, 2003.

- Universidade de Lisboa, pp. 13-22; 1986. *La estructura del método fenomenológico*, UNED, Madrid
- Valverde, José María.** 1954. "Una lectura del pensamiento estético de Martin Heidegger", en *Cultura Universitaria* N° 46
- Villanueva Barreto, Jaime.** 2012. La epojé y la reducción como acceso a la vida trascendental. *Letras*, 83. Lima, Perú
- Zambrano, María.** 2003. *La razón en la sombra*. Edición crítica de Jesús Moreno Sanz, Siruela, Madrid