

LA POESÍA COMO ESENCIA DEL LENGUAJE. FENOMENOLOGÍA DE LA PALABRA POÉTICA

POETRY AS THE ESSENCE OF LANGUAGE. PHENOMENOLOGY OF THE POETIC WORD

Antonio GUTIÉRREZ POZO¹
Universidad de Sevilla

RESUMEN: El objetivo principal de este artículo es la crítica de la tesis positivista que, primero, considera el lenguaje como un instrumento a nuestra disposición, y, segundo, subordina al lenguaje la poesía, entendida ya como un modo sublime del lenguaje. Frente a este positivismo lingüístico, exponemos una fenomenología de la palabra poética que nos permita lograr una comprensión más ontológica de dicha palabra como verdad, *alétheia*. En la palabra originaria de la poesía el ser se hace palabra, se desvela. Entonces, la poesía ya no presupone la existencia del lenguaje, sino que es la esencia del propio lenguaje. La palabra poética es la primera palabra, el lenguaje en su verdad. La poesía no es lenguaje sublime; más bien, el lenguaje es esencialmente poético.

PALABRAS CLAVE: poesía, lenguaje, decir, verdad, texto.

ABSTRACT: The main purpose of this article is the critique of the positivist thesis that, first, considers language to be an instrument at our disposal, and, second, subordinates poetry, understood as a sublime mode of language, to language. In contrast to this linguistic positivism, we present a phenomenology of the poetic word that allows us to achieve a more ontological understanding of this word as truth, *alétheia*. In the original word of poetry, being becomes word, is unveiled. Poetry, then, no longer presupposes the existence of language, but is the essence of language itself. The poetic word is the first word, language in its truth. Poetry is not sublime language; rather, language is essentially poetic.

KEYWORDS: poetry, language, saying, truth, text.

¹ agpozo@us.es. Facultad de Filosofía, Calle Camilo José Cela, s. n. Sevilla – 41018.

1. Introducción: dejar hablar a la palabra poética

Decía Valéry que no se puede negar el valor ni el interés del conocimiento de la vida y opiniones de un poeta, descifrar sus fuentes, influencias y psicología, pero añadía que “no he encontrado en esta literatura gran cosa que me pudiera servir positivamente. Es buena para las conversaciones, discusiones, conferencias, exámenes o tesis, y todos esos asuntos exteriores” (Valéry, 1935: 1290). Con la literatura, pensaba, no se llegaba “al conocimiento poético (*connaissance poétique*)” del poema, porque “la poesía se forma o se comunica en el más puro abandono o en la más profunda espera (*attente*)”, de modo que si se la toma como objeto de estudio hay que considerarla en su “ser y poco en sus alrededores” (Valéry, 1935: 1289s). Así, en este trabajo nos centramos en el ser mismo de la palabra poética y, desde una perspectiva filosófica, pretendemos hacer una fenomenología que desvele su sentido. La pauta que va a dirigir este trabajo es la impugnación de la tesis positivista que subordina la poesía al lenguaje, previamente comprendido como herramienta siempre a la mano. El método que va a seguir consiste en llevar fenomenológicamente hasta sus últimas consecuencias esa perspectiva del positivismo porque ella misma nos conducirá a su propia negación, permitiéndonos así acceder a una comprensión ontológica y antipositivista del lenguaje que nos enseñará que preguntar por la poesía equivale a preguntar por la esencia del lenguaje. Se trata de respetar la naturaleza de la palabra poética para poder describir su sentido sin ejercer ninguna violencia sobre ella, sin someterla al yugo del concepto, riesgo que se cierne en todo momento sobre cualquier acercamiento que practique la filosofía hacia la poesía. Para evitarlo, la interpretación conceptual tiene que autoironizarse, luchar contra ella misma, contra su tendencia natural a invadir el terreno de la poesía, violentarlo y ponerse en su lugar. Cuando Heidegger emprende la tarea de interpretar la poesía de Hölderlin advierte que:

[P]ara que lo puramente poetizado (*rein Gedichtete*) en el poema se presente algo más claramente, el discurso interpretativo y su intento deben romperse en cada caso. Por el bien de lo poetizado, la propia explicación (*Erläuterung*) del poema debe esforzarse por hacerse superflua (Heidegger, 1951a: 8).

Por mucho que interpretemos y aclaremos un poema respetando todos sus registros con fidelidad, lo que definitivamente vale es el poema mismo en su presencia, de manera que ante él la interpretación solo puede ceder e inclinarse,

lo que no es fácil. Heidegger afirma que “el paso más difícil de toda interpretación (*Auslegung*) consiste en desaparecer con todas sus explicaciones ante el puro estar-ahí (*Dastehen*) del poema” (Heidegger, 1951a: 8). No podemos deducir de lo anterior la desaparición de la interpretación sino, más bien, su transformación. Lejos de su consustancial pretensión de reemplazar al poema, su última meta no puede ser otra que, ironizándose a sí misma, hacerlo hablar, plenificarlo en su propio decir valiéndose de la claridad del concepto. La ironía que el interpretar debe ejercer sobre él mismo supone una gran dificultad porque consiste en frenar su natural aspiración imperialista a usurpar el decir poético y sustituirlo. Por eso, más allá de toda interpretación, al final siempre volvemos al poema, a recitarlo en su literalidad. Aunque la interpretación aclare lo que el texto poético ha querido decir, lo que significa, la manifestación lingüística del poema en su presencia literaria es insuperable, no se deja mediar por el pensamiento. Esta es la diferencia que apunta Gadamer entre la palabra poética y el habla cotidiana. Si esta última funciona de modo meramente comunicativo, de manera que cuando entendemos lo que nos dice podemos olvidarla y desecharla, en cambio,

[T]odos sabemos que un poema no está terminado porque yo lo conozca (*kenne*). Nadie dirá de un buen poema ‘ya lo conozco’ y se apartará de él. Es al contrario. Cuanto mejor lo conozco, más lo comprendo (*versteh*e), y esto significa: lo interpreto (*auslege*) y vuelvo a interpretarlo (Gadamer, 1981: 249).

Nos quedamos en la palabra del poema. Por eso, a veces sin quererlo, aprendemos de memoria el poema y lo recitamos. Sólo podemos y debemos escucharlo. Dejar hablar a la palabra poética para describirla escrupulosamente es lo que pretendemos en este escrito.

2. La poesía como arte de la palabra y esencia del arte

A veces usamos el término ‘poético’ como sinónimo de ‘artístico’ porque con la palabra ‘poesía’ nos referimos tanto al arte de la palabra como a la esencia de lo artístico. Heidegger distingue con claridad entre *Poesie*, poesía o arte de la palabra, y *Dichtung*, la esencia poética del arte. Efectivamente, “en tanto que dejar acontecer (*Geschehenlassen*) la llegada de la verdad del ente como tal, todo arte es esencialmente poesía (*Dichtung*)” (Heidegger, 1935-36: 59). Por tanto, “la poesía (*Poesie*) es sólo uno de los modos del proyecto esclarecedor de la verdad

(*lichtenden Entwerfens der Wahrheit*), es decir, del poetizar (*Dichtens*) en sentido amplio” (Heidegger, 1935-36: 60). Lo esencial es el poetizar, el poner en obra la verdad de las cosas, actividad que define al arte, y la poesía es una forma de este despliegue ontológico-veritativo, una forma especial de realizar la verdad. Según Heidegger, “la obra de lenguaje (*Sprachwerk*), el poema (*Dichtung*) en sentido estricto, tiene un puesto privilegiado en el todo de las artes” (Heidegger, 1935-36: 61). Los griegos ya consideraron esta primacía del arte poético y por ello emplearon el término *poiesis*, o sea, la creación en general, para nombrar también a la poesía como arte de la palabra. *Poiesis* (ποίησις) tiene un doble significado para los griegos. Por una parte, es el hacer que se concreta en algo, una actividad del sujeto que sale de la subjetividad para verificarse en un objeto, lo que la distingue de la *praxis* (πρᾶξις), actividad que empieza y termina en la subjetividad y que define a la dimensión ética (Aristóteles, 2002, 1140a: 90s). Por otra, *poiesis* es el crear *sensu stricto*, es decir, el hecho de traer algo a la existencia pasando del no-ser al ser, de lo no presente a la presencia, una forma en definitiva del desocultar, del *aletheuein* (ἀληθεύειν) (Aristóteles, 1998, 1051b: 15, 474). Platón escribe que “la idea de creación es muy amplia, pues cuando hay un paso del no-ser al ser, de cualquier forma que ocurra, la causa de este paso es siempre creación” (Platón, 1966, 205b: 58. Cf. Heidegger, 1953a: 13; 1953b: 43s). La creación por excelencia es la poesía porque la palabra es el modo originario de darse el ser. Las cosas son originariamente en el lenguaje. Cuando hablamos de algo, de cualquier ser, lo nombramos, y si pretendemos aludir a algo que trasciende el lenguaje, ese algo es referido lingüísticamente pues hablamos de él. No podemos escapar del lenguaje. “El ser que puede ser comprendido es lenguaje (*Sprache*)”, sentenció Gadamer (1960: 478).

El hecho de que la palabra *poiesis* se reservase entre los griegos para nombrar la producción de algo en palabras, sugiere que la poesía ocupaba un puesto privilegiado entre las artes como modo preferente de la verdad, del desvelamiento del ser de las cosas. En la Grecia arcaica la poesía era fruto de la inspiración y proporcionaba conocimientos de un orden superior, de manera que no era entendida como ‘arte’ (τέχνη), o sea, como habilidad que se puede aprender siguiendo reglas (Tatarkiewicz, 2000: 33). Platón sostuvo que “los buenos poetas no lo son gracias a una técnica (τέχνης) con la que dirían todos esos bellos poemas sino porque están inspirados por un dios (ἔνθεοι) y poseídos” (Platón 2003, 533e: 35). Los poetas según Platón no son técnicos, diestros conocedores de unas reglas que saben poner en práctica para componer poemas, sino *en-thousiastas*, individuos animados por una fuerza divina interior mediante la cual llegan a un estado de locura o delirio (μανία) verdaderamente creativo (Platón, 1961, 244d: 32). Si

la habilidad o arte de las artes plásticas es la mimesis, la técnica imitativa (τέχνη μιμητική) (Platón, 1965, 265a: 385), esto es, la destreza en la reproducción de la realidad con tal fidelidad que parece que es la propia realidad y nos engaña, el producto de la locura o delirio por inspiración divina es un conocimiento superior inaccesible para la inteligencia racional. Nietzsche volvió a establecer este nexo entre locura, conocimiento visionario, y poesía: “¡Solo loco (*Narr*)! ¡Sólo poeta (*Dichter*)!” (Nietzsche, 1883-85: 372s).

3. El lenguaje como instrumento de comunicación y la poesía como modo sublime del lenguaje

Impregnado de positivismo, el concepto predominante del lenguaje nada tiene que ver con la comprensión originaria del decir poético como manifestación del ser de las cosas. En clave positivista, el lenguaje está ya ahí a nuestra disposición como un mero instrumento de comunicación del que se sirve el ser humano para entenderse con otros e indicar a propósito de un mundo pre-dado y constituido independientemente del propio lenguaje. Heidegger advierte que en esta relación en la que “el lenguaje deviene medio de expresión (*Mittel des Ausdrucks*)” y “el ser humano se comporta como si fuese el constructor (*Bildner*) y dueño (*Meister*) del lenguaje” (Heidegger, 1951b: 193). De este modo,

el lenguaje entra al servicio de las mediaciones de las vías de comunicación (*Verkehrswege*) por las que se extiende la objetivación (*Vergegenständlichkeit*) como acceso uniforme de todos a todo, violando todo límite. Así es como el lenguaje cae bajo la dictadura de la opinión pública (*Öffentlichkeit*) (Heidegger, 1946: 317).

¿Qué relación tiene entonces este lenguaje con la poesía? Para responder a esta pregunta desde esta perspectiva positivista comenzamos perogrullescamente advirtiendo que la poesía es lenguaje, que está hecha con las palabras que usamos en el habla diaria. Desde este horizonte, la poesía presupone el lenguaje como materia previa. Por tanto, según este positivismo lingüístico y en palabras de Heidegger, “el ámbito de trabajo (*Werkbereich*) de la poesía es el lenguaje. La esencia de la poesía debe ser comprendida a partir de la esencia del lenguaje” (Heidegger, 1936: 43). La poesía se presenta entonces como un adorno de la palabra cotidiana, como si fuera esa misma palabra pero sublimada, potenciada, para llegar a decir lo que aquélla en principio no puede. Machado subrayó que

“también le es dado al poeta le es dado su material, el lenguaje, como al escultor el mármol o el bronce” (Machado, 1924-36: 689). La descripción que ofrece Ortega de la poesía es una muestra ejemplar de este punto de vista:

La poesía, en rigor, no es lenguaje. Usa de este, como mero material, para trascenderlo y se propone expresar lo que el lenguaje *sensu stricto* no puede decir. Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina. Surge, pues, como una nueva potencia de la palabra irreductible a lo que ésta propiamente es (Ortega, 1946: 491n).

La comprensión semiótica del lenguaje y la poesía también da por supuesto este positivismo. Para ella, primero existe el lenguaje como algo ya dado y luego –temporal y esencialmente– hay poesía como un lenguaje con unas notas características. El decir poético presupone el lenguaje. Milner resume esta posición de la poética jakobsoniana en estas tres proposiciones: “Toda lengua (*langue*) es capaz de poesía (*poesie*). Nada de la poesía es extraño a la lengua. Ninguna lengua podrá ser pensada completamente si no integra en ella la posibilidad de su poesía” (Milner, 1982: 137). Que la poesía no contenga nada extraño a la lengua significa que la poesía parte de la existencia de la lengua en el sentido de que la poesía es una posibilidad de la lengua preexistente. Esta es la tesis que subyace a la exposición semiótica de las funciones del lenguaje. Tras la propuesta de 1933 de Bühler de las tres funciones del lenguaje (referencial, expresiva y conativa), Jakobson planteó la necesidad de añadir otras tres funciones: la poética, la fática y la metalingüística (Jakobson, 1960). Cuando Jakobson persigue “la *differentia specifica* del arte verbal en relación con las demás artes y otros tipos de conducta verbal”, es decir, cuando pregunta “¿qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?” (Jakobson, 1960: 348), asume ya el hecho de que la poesía presupone el lenguaje, que primero es el lenguaje y luego, como un añadido excelente, surge la poesía, que convierte el lenguaje en arte. El lenguaje preexistente deviene poesía, o sea, adquiere la función artística, sólo cuando posee una serie de rasgos que lo convierten en lenguaje artístico o poético. La ambigüedad y el hecho de centrarse en sí mismo, en su propia forma, son características específicas del mensaje verbal artístico (Jakobson, 1960: 382s)². Para el positivismo

² Siguiendo a Jakobson, Eco (1968: 62s) insiste en que el lenguaje se emplea con función poética cuando es autorreflexivo, ambiguo y resulta, al tiempo, increíble, sorprendente y verosímil. Para que un mensaje verbal sea poético tiene que romper con las expectativas del público, pero no totalmente sino de manera que la ruptura sea creíble, que acabe reconciliándose con ellas.

lingüístico la poesía no es sino una función del lenguaje en la que éste, mediante esas particularidades, adquiere un poder superior al que tiene normalmente. Nuestra fenomenología tiene por meta superar esa posición positivista mediante una comprensión más radical de la poesía y del lenguaje.

4. El lenguaje como actividad semántica y patentizadora

Seguimos con Perogrullo, maestro de fenomenología. En principio, el lenguaje y la poesía, las artes en general, son signos, instrumentos de significar que sirven para expresar algo que pensamos y queremos comunicar. Dentro de estas actividades semánticas, Ortega precisa que el lenguaje es “el instrumento más perfecto que para comunicarse tienen los hombres”, y que “su perfección consiste en que al ‘decir’ no solo comunicamos algo, sino que lo patentizamos, lo declaramos de modo que no sea cuestionable qué es eso que queremos comunicar” (Ortega, 1946: 490). Esto significa que “el lenguaje a la vez que comunica, declara, pone perfectamente en claro lo comunicado”, de manera que aspira a que “su actividad comunicativa no necesite interpretación” (Ortega, 1946: 490). Esto no quiere decir que el lenguaje logre satisfacer absolutamente su intención comunicativo-declarativa y que nunca necesite ser interpretado. Bien sabemos que no es así. Noël (1971: 121) apunta que el lenguaje puede ser un instrumento de significar, pero desajustado lamentable e irremediamente. Otra cosa ocurre con el jeroglífico, que también es una actividad semántica que comunica un sentido. El jeroglífico mediante figuras dice algo, pero, a diferencia del lenguaje, “este sentido no está en ellas declarado, patente, sino latente”, y de ahí que “exija un esfuerzo de interpretación” (Ortega, 1946: 491). La poesía y el arte en general, en tanto herramientas de significar, parecen más próximos al jeroglífico que al lenguaje, puesto que su decir no es declarativo, patentizador, sino inmediatamente necesitado de interpretación. Ahora bien, aquí termina el parecido entre el jeroglífico y el arte, incluida la poesía. Hay una diferencia fundamental que además define al arte y a la poesía. El jeroglífico es un juego, su modo de comunicar y significar es caprichoso, no está motivado por la necesidad. Lo que dice indirectamente puede decirse de forma directa. No hay más que ir a la solución del jeroglífico, que lo sustituye totalmente y lo hace irrelevante salvo como un modo de pasar el tiempo. El jeroglífico es un ingenioso rodeo para decir figurativamente lo que muy bien puede decirse rectamente y sin figuras.

En cambio, el arte y la poesía no pueden decir lo que dicen sino tal y como lo dicen, porque se mueven en el límite del lenguaje directo. Por eso Adorno sólo puede comparar el arte y el jeroglífico si previamente le resta a éste su código o solución: “Las obras de arte son escrituras jeroglíficas cuyo código (*Code*) se ha perdido y a cuyo contenido contribuye esa pérdida” (Adorno, 1969: 189). El jeroglífico tiene su solución fuera de él mismo, de manera que esa referencia exterior se podría comunicar indirectamente de otras formas, mediante otras figuras. Pero *lo que* dice el poema sólo se puede decir necesariamente tal y como lo dice. De ahí que la palabra poética sea autónoma e inintercambiable. El joven Ortega escribió que “cada arte es necesario; consiste en expresar por él lo que la humanidad no ha podido ni podrá jamás expresar de otra manera” (Ortega, 1910: 476). Si se pudiera decir de otro modo, o sea, directamente y no en lenguaje artístico o figurado, se diría. Pero no se puede. He aquí el origen del arte y la poesía: que el poeta tiene que decir algo que no puede decir de otra manera. Por tanto, su decir se inicia cuando termina el decir directo del lenguaje. Ortega (1946: 491) sentencia que la poesía o el arte “comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye”. Según su hermana, cuando Rimbaud fue preguntado por su madre acerca de qué quería decir su *Une saison en enfer* (1873) respondió “he querido decir lo que he dicho, literalmente y en todos los sentidos” (cf. Whidden, 2004: 21). A diferencia del jeroglífico, el decir poético es único e irremplazable, no se puede suplir por un decir directo, pues justo *lo que* el poeta quería expresar era *eso*, algo que no se puede decir de otra forma. Gadamer confirma que “lo que distingue a la literatura es el emerger (*Hervorkommen*) de la palabra, de modo que en ella la insustituible unicidad del sonido lleva a la declaración una indeterminable multivocidad del sentido (*Sinn*)” (Gadamer, 1981: 253). Por tanto, “el lenguaje del poema (*Gedicht*) es único e insuperable (*unüberholbar*)” (Gadamer, 1981: 256). Ninguna declaración interpretativa puede ponerse en lugar de la palabra poética. *Lo que* el poema refiere está en él mismo y no fuera; su referencia es él mismo. La poesía no es un juego. No puede ser sustituida por una solución. Si el jeroglífico era superado por la solución y lo desechamos, el poema siempre está ahí, siempre volvemos a él porque su decir es único.

5. Hablar y decir

La clave que marca la diferencia entre el poema y el jeroglífico es el contenido, *lo que* se trata de expresar. La falta de declaración deja de ser un juego -como ocurre en el jeroglífico- y se convierte en una necesidad –en el poema– cuando

el lenguaje preexistente no satisface nuestra *voluntad de decir*, porque no siempre se puede decir patentemente todo lo que se pretende decir. Todo decir presupone un querer decir primario³, una palabra interior que no es algo meramente subjetivo, sino que expresa *lo que se pretende decir*, la cosa, y que siempre excede la conciencia del sujeto hablante y lo efectivamente dicho mediante cualquier palabra exterior: “Pertenece a la esencia del lenguaje real que el mentar (*Meinen*) sobrepasa siempre lo dicho (*Gesagte*)” (Gadamer, 1985: 19). La intención, lo que se quiere decir supera siempre lo que logramos decir de hecho. La voluntad de decir, como causa del habla, es anterior a ella. Nuestro *querer decir* choca con el límite del lenguaje ya dado, el cual *per se* implica ya unas limitaciones al decir. Este lenguaje, el *habla*, no basta para decir lo que se tiene que decir. El lenguaje nunca expresa del todo lo que se quiere decir. Lo dicho es siempre menos que aquella voluntad de decir, de modo que lo dicho supone necesariamente un no-dicho, el exceso que representa el querer decir⁴. Esta insuficiencia del lenguaje, la inadecuación entre él mismo y la voluntad de decir, es el origen de la poesía. El poeta ha entrevisto *algo* más allá de lo ya sabido y dicho, y siente la necesidad de decirlo, pero el lenguaje establecido es insuficiente. Por eso su decir contendrá siempre un no-dicho: “El decir (*Gedicht*) de un poeta permanece no dicho” (Heidegger, 1952: 33). Ese ‘algo’ que ve o intuye su conciencia excede su propia conciencia intencional, lo que pueden expresar los conceptos. Por ello sostenía Schelling que:

[E]l artista parece haber representado (*dargestellt*) en su obra de manera instintiva y más allá de lo que puso en ella con manifiesta intención un infinito (*Unendlichkeit*) que ningún entendimiento finito (*endlicher Verstand*) puede desarrollar (Schelling, 1800: 687).

El artista entonces piensa intuitiva o preconceptualmente algo que no puede pensar reflexivamente. De ahí que “el carácter fundamental de la obra de arte es una infinitud inconsciente (*bewußtlose Unendlichkeit*)” (Schelling, 1800: 687), porque el artista proyecta sobre ella aquella idea (infinita) contenida irreflexivamente en su conciencia. En este contexto romántico e idealista, solo la conciencia genial puede explicar esta extraña naturaleza tanto del artista como de la obra

³ El “querer-decir (*vouloir-dire*) que está ligado a la producción y a la enunciación de frases” (Benveniste, 1968-69: 144; cf. Saussure, 1916: 30).

⁴ De ahí que Heidegger (1951c: 108) haya podido definir el leer (*lesen*) como “el reunirse en la reunión (*Sammlung*) lo no-dicho (*Ungesprochene*) en lo dicho”.

que produce, solo ella permite al poeta decir cosas que ni él mismo entiende conceptualmente.

Experimentado el límite del decir, se trata de decir *eso* que *queremos decir* y que no se puede decir directa o patentemente. La poesía es ese decir no directo, un decir no declarativo. Se puede afirmar que la poesía *declara no declarativamente*, como el jeroglífico, pero, contra el jeroglífico, eso que declara no declarativamente sólo lo puede decir tal y como lo dice, porque eso que el poeta ha vislumbrado en el límite del decir solo se puede decir de ese modo. Solo existe en ese decir indirecto de la palabra poética tal y como queda escrita. Por eso, cuando interpretamos un poema, por bien y profundamente que lo interpretemos, acabamos recitando y repitiendo las palabras del poema, porque sólo en ellas está dicho lo que se quería decir. Nada dice tanto como el poema. De ahí que pueda sostenerse, recordando la cita de Ortega (1946: 491n), que la poesía no es lenguaje porque el lenguaje es declaración (declarativa) y lo que se pretende aquí es decir lo que está más allá del lenguaje, razón por la cual la poesía equivale a una superpotencia de la palabra. Lo que hemos planteado en suma es una dialéctica entre dos niveles del lenguaje, entre dos tipos de palabra. Por un lado, la palabra establecida del lenguaje, la palabra instituida que usamos y repetimos corrientemente, la palabra social del habla. Por otro, la palabra poética, la palabra creadora, original y originaria, la palabra que se mueve en el límite del habla aumentando sus posibilidades. Ortega las denomina respectivamente *hablar* y *decir*. Define el hablar como “usar de una lengua en cuanto que está hecha y nos es impuesta por el contorno social” (Ortega, 1949-50: 248). Esa lengua hecha y dada ha tenido lógicamente que ser creada, pero “hacer no es ya simplemente hablar, es inventar nuevos modos de la lengua, porque los que hay ya no satisfacen, no bastan para decir lo que se tiene que decir” (Ortega, 1949-50: 248). Este ‘hacer lenguaje’ es ‘decir’, “una función o actividad anterior al habla y a la existencia de una lengua tal y como ésta ya existe ahí” (Ortega, 1949-50: 248). El hablar es un uso, la repetición mecánica de algo ya dado y que se impone al individuo; el decir es la palabra auténtica, en su originario surgir creativo a partir de la experiencia vital⁵. Ambos usos de la palabra, hablar y decir, están incluidos dentro de lo que Saussure llama *parole*, que es la vida subjetiva en el hablante

⁵ Esta distinción equivale a la diferencia que establece Merleau-Ponty (1945: 446) entre “palabra secundaria (*parole secondaire*)” o hablar, que “traduce un pensamiento ya adquirido” y “palabra originaria (*parole originnaire*)” o decir, que “la hace existir primero para nosotros y para otros”.

concreto de la *langue* o existencia objetiva del lenguaje, su sistema de reglas y convenciones de significado⁶.

6. La tragedia del poeta

Este decir más profundo que el habla es la poesía, la palabra que constituye la lengua, la palabra que surge directamente de la experiencia vital y del contacto con las cosas. Machado insiste en la distinción entre estos dos tipos de palabra al afirmar que “la palabra es, en parte, valor de cambio, producto social, instrumento de objetividad, y el poeta pretende hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo” (Machado, 1924-36: 689s). Precisa la distinción entre hablar y decir afirmando que “entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una moneda y una joya” (Machado, 1924-36: 690). Siguiendo a Valéry, Gadamer compara la palabra del hablar diario con un billete o con la calderilla, que no vale lo que simboliza valer, mientras que la palabra poética equivaldría a la moneda de oro, que sí vale lo que dice, de manera que así como aquella “muestra (*zeigt*) algo y desaparece tras lo que muestra”, como hace el billete, que vale en tanto se refiere al oro en lugar del cual se da, la palabra poética, como la moneda de oro que vale *per se*, “aparece en su mostrarse mismo y permanece plantada” (Gadamer, 1961: 19; 1977: 233). El billete no vale por sí mismo sino solo en tanto apunta al oro, como la palabra cotidiana, mientras que la palabra poética viene a ser como el oro mismo. Para hacer del hablar social un decir individual y único de lo que solamente él mismo y en soledad ha atisbado, el poeta “necesita convertir la moneda en joya” (Machado, 1924: 1315). Pero lograr esto no es fácil. El poeta está obligado a usar la lengua establecida, pues es su material de trabajo. Por eso Merleau-Ponty consideraba esta actividad como “operación paradójica (*paradoxale*)”, pues en ella la palabra intenta “alcanzar mediante palabras cuyo sentido (*sens*) está dado y significados ya disponibles una intención que va más

⁶ La ‘lengua’ (*langue*) es al tiempo “un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos” (Saussure, 1916: 25). Por tanto, “la lengua no es una función del sujeto hablante, sino el producto que el individuo registra pasivamente”, esto es, “la parte social del lenguaje, exterior al individuo, el cual solo no puede crearla ni modificarla, y que solo existe en virtud de una especie de contrato entre los miembros de la comunidad” (Saussure, 1916: 30s). Preexiste con independencia del individuo que luego la usará, y precisamente este uso concreto e individual es la ‘palabra’ (*parole*), la lengua en su existencia ya individualizada (Saussure, 1916: 30)

allá y modifica los sentidos de las palabras” (Merleau-Ponty, 1945: 445). La lengua social tiene ya acuñados unos significados bien ajenos al individualísimo sentido que el poeta quiere transmitirnos mediante ella. Hegel expuso esta trágica dialéctica entre la palabra comunitaria y la palabra única que debe responder a la voluntad individual de decir:

Lo que sólo yo pienso (*meine*) es mío, me pertenece como este individuo particular; pero si el lenguaje solamente expresa lo universal (*Allgemeines*), no puedo decir (*sagen*) lo que sólo yo pienso” (Hegel, 1817-31, § 20: 74).

El lenguaje nunca es propiamente mío sino de todos, de la sociedad, y por tanto no me permite expresarme como este único individuo que soy. Pero no puedo hacer otra cosa que usarlo. Esta es la tragedia del poeta, convertir la palabra social ya elaborada que está obligado a emplear y no puede deshacer en una nueva configuración, en expresión de la individualidad única: “Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos” (Machado, 1924-36: 690). El lenguaje que usamos corrientemente solo expresa lo objetivo y no vale para decir la nueva profunda realidad que todavía no tiene nombre. Siguiendo el símil machadiano, el poeta, a diferencia del joyero que puede fundir la moneda y convertirla en joya, tiene que usar las palabras ya existentes y no puede desprenderse de sus significados. Con ellas, acuñadas para nombrar experiencias y significados previos, tiene que decir lo nuevo, aquello psíquico individual y objeto único. Tiene que darles un nuevo significado sin perder el antiguo, ya que de otro modo no podría ser entendido. El joyero trabaja con una materia bruta, sin configuración alguna, el metal fundido, pero el material de trabajo del poeta –las palabras– está siempre preconfigurado culturalmente. Para lograrlo, el poeta debe tensar todo su arte poético para retorcer las palabras mediante metáforas, porque solo así conseguirá que estallen y digan más de lo que ya dicen. Solo con la metáfora puede darle a la palabra usada un significado nuevo. Según Machado (1920: 1208), como “medio de expresión indirecto de lo que carece en el lenguaje ómnibus de expresión directa”, la metáfora permite llegar oblicua o indirectamente a lo nuevo con lo viejo.

7. El carácter ontológico de la poesía como ἀλήθεια

La poesía está hecha de palabras. Según el concepto positivista, el problema principal no es otro que la conversión del lenguaje dado en poesía para decir *lo que* de entrada no puede decir ese lenguaje. Se trata entonces de trascender los límites del lenguaje. En esta operación lo que hace la palabra poética es nombrar algo nuevo, *lo que* el poeta ha intuito en el horizonte de lo existente y que trasciende al lenguaje. El poeta se sitúa en el límite del lenguaje para dilatar sus márgenes y, con ello, aumentar lo existente. El decir poético es un decir desvelador, no es decir algo que ya está ahí, una presencia, sino decir lo nuevo entrevisto. No es un simple nombrar algo que ya es, no es por tanto un instrumento de representar y comunicar. Al nombrar, el decir poético desvela cosa e incrementa lo que es. La palabra poética entonces es verdad, *alétheia* (ἀλήθεια), palabra creadora originaria, con poder ontológico constituyente. El nombrar poético es *poiesis* (ποίησις), creación, un llamar algo al existir, un traer al ser lo nombrado. Ese nombrar originario llama a la cosa al ser y, como tal, representa el momento de la verdad de la cosa, el momento creativo en que la cosa se desvela en su ser primario. “Las cosas (*Dinge*) llegan a ser y son en primer lugar en la palabra (*Wort*), en el lenguaje”, escribe Heidegger (Heidegger, 1935: 16). Por ello puede asegurar que “el lenguaje es la casa del ser (*Haus des Seins*)” (Heidegger, 1946: 313). La palabra donde las cosas se desvelan, donde llegan al ser, es la poética: “La poesía es el nombrar fundador (*stiftende Nennen*) del ser y de la esencia de todas las cosas” (Heidegger, 1936: 43). La palabra poética es protopalabra, la primera palabra, la palabra nombradora originaria. Esta palabra todavía no contaminada por el lugar común cotidiano parece la palabra del Génesis que parte de cero, *ex nihilo*. Según Ortega (1943-46: 384), representa “el instante en que un nombre nace, en que por vez primera se llama a una cosa con un vocablo (...) un instante de excepcional pureza creadora”. En tanto las llama, las nombra y las hace ser, el nombre poético es el “auténtico nombre de las cosas” (Ortega, 1947: 292; 1943-46: 386).

Con la palabra poética el ser obtiene su primera conciencia reflexiva esclarecedora. Heidegger subraya que “el poeta habla siempre como si el ente se expresara y hablara por primera vez (*aus- und angesprochen*)” (Heidegger, 1935: 29). Mediante el nombre poético, el ser de las cosas se trasciende a sí mismo aclarándose en forma de autoconciencia lingüística. El ser se hace palabra. De ahí su carácter ontológico. Lejos de ser dueño y productor del lenguaje como herramienta, según enseña el positivismo, realmente “el lenguaje permanece señor (*Herrin*) del ser humano” en tanto que en el lenguaje son las cosas las que se declaran en su verdad al ser

humano (Heidegger, 1951b: 193). En el lenguaje habla el ser y no nosotros como si fuera un instrumento del que disponemos, dueños de él. La poesía entonces es el primer desvelamiento del sentido de todas las cosas, la primera conciencia lúcida de lo existente. Para Zambrano (1939: 119), “la palabra es la luz de la sangre”. Sin la palabra originaria, sin la palabra poética, el sentido objetivo que se aloja en la realidad viviente y sangrante quedaría inexpressado e incomprendido. Esta primera conversión del ser en palabra que define a la poesía es la primera reflexión sobre el ser, antes de todo teorizar conceptual. De la poesía cabe decir lo mismo que decía Ricoeur del símbolo, que es “aurora de reflexión” (Ricoeur, 1965: 47). Esta primera aurora del pensar que es la poesía consiste en una intuición germinal que provoca determinaciones conceptuales, aunque ninguna logrará serle totalmente adecuada y suplantarla.

Esta palabra originaria poética surge del silencio de las palabras cotidianas. No hay poesía sin suspensión del habla. La palabra constituyente supone la quiebra de la palabra representacional. Acceder a esta palabra ontológica y, con ella, al ser originario de las cosas, nos obliga a aprender a existir en lo innominado, en el silencio. Heidegger afirmó que “si el ser humano quiere reencontrarse alguna vez con la cercanía del ser, antes debe aprender a existir en lo sin nombre (*Namenlosen*)” (Heidegger, 1946: 319). Sólo desde el silencio del habla podremos nombrar originariamente. Para invocar el decir poético que desvele la *cosa misma*, Juan Ramón Jiménez ruega por la desaparición del habla: “¡Señor, que se me olvide hablar!” (Jiménez, 1920-54: 256). Heidegger insiste en que “resulta (*ergibt*) un ‘es’ donde la palabra se rompe (*zerbricht*)” (Heidegger, 1957-58: 204), de manera que allí donde se silencia la palabra que suena, la palabra del habla, se da el ser de la cosa. Heidegger subraya que naturalmente “romper significa: la palabra que suena retorna a lo que no suena (*Lautlose*), allí desde donde es dada, al sonido del silencio (*Geläut der Stille*)” (Heidegger, 1957-58: 204). La poesía vive en el límite entre la palabra y lo sin nombre, o sea, en el misterio, en aquello insondable que se revela ocultándose. No hay poesía sin misterio. “Mientras haya un misterio para el hombre / ¡habrá poesía!”, cantó Bécquer (1868: 406). Naturalmente, poetizó Machado (1907, 472), “el alma del poeta / se orienta hacia el misterio”. Pero el poeta se mide con el misterio no para deshacerlo y destruirlo; al contrario, el idilio del poeta con el misterio tiene como meta resguardarlo, conservarlo en su carácter misterioso. Esto es lo que subyace a la definición heideggeriana de la poesía como el “casi poder desvelar el misterio (*Kaum-enthüllen-dürfen des Geheimnisses*)”, actividad que constituye “la tarea poética por antonomasia, la única” (Heidegger, 1934-35, § 19: 251).

8. El poema como texto eterno

Esta potencia ontológica de la poesía supone una nueva metafísica frente a la metafísica representacional fundada sobre la verdad como adecuación y donde la palabra es signo o representación de algo preexistente, de manera que su relación con la realidad es lo que llamamos ‘referencia’. Ahora bien, escribe Gadamer (1986: 286), “un texto es poético cuando no admite esa relación con la verdad (*Wahrheitsbezug*)”. Su verdad no puede ser entendida en términos de referencia y adecuación, sino que, como desvelamiento, posee valor ontológico. Esta nueva metafísica poética transforma la relación representacionista entre palabra y cosa. Ahora la palabra no es mero signo de una cosa exterior y al margen, que ya existía sin la palabra, sino que es palabra desveladora o fundadora de ser. La palabra auroral del nombrar es un desvelar, no un mero dar nombre a algo ya presente. Lo que desvela no preexiste al margen del desocultar sino que solo es en el propio desvelamiento. Así hay que entender el desvelar que define a la poesía, como un acto ontológico de llevar al existir, un *poner en obra*. La palabra poética desveladora hace ser, trae al ser. El poeta George ha cantado que “ninguna cosa (*Ding*) sea donde se rompe (*gebrocht*) la palabra” (George, 1919: 107). A diferencia del texto de Heidegger citado más arriba, aquí ‘palabra’ es la palabra originaria, la que dice y desvela, no la palabra del habla. Sin palabra no hay ser. “Solo donde hay lenguaje, hay mundo”, sentencia Heidegger (1936: 38). El mundo es en tanto hay lenguaje. Recordemos, “el ser que puede ser comprendido es lenguaje” (Gadamer, 1960: 478). No hay otro ser que el que se da en el lenguaje. En efecto, incluso del ser que decimos que está más allá del lenguaje solo es justamente al decir que trasciende lo lingüístico. Donde falta la palabra, donde se quiebra, no hay nada.

‘Hace ser’ en el sentido de que el nuevo ser significado o traído a la existencia por la palabra poética no existe sino por ella misma, porque la propia palabra poética es eso que ella significa o desvela. El poema mienta algo, significa algo, pero no es mero significar. La clave del poema no está en el simple mentar o decir algo sino en que lo mentado está ahí. Aquello significado que solo *es* en la palabra es el nuevo ser llevado al existir por la poesía. Pensar la esencia de la poesía mediante esta fenomenología equivale a pensar el problema de la relación radical entre ser y lenguaje. En la metafísica de la *alétheia*, de la verdad como desvelamiento, la palabra, lejos de ser representación de algo preexistente, no representa otra cosa que a ella misma. Como el oro frente al billete, según Gadamer (1977, 233), “la palabra poética no es una

simple indicación de algo otro sino que es aquello que representa (*darstelle*). El ser designado o significado por la palabra poética no es exterior, no es una cosa significada, sino que ella misma es lo que significa. Así queda definido por Gadamer el poema: “Lenguaje que no solo significa algo sino que es lo que significa” (Gadamer, 1981: 248). La poesía es verdad como *alétheia* y no como adecuación en el sentido de que “la obra de arte lingüística posee una autonomía (*Autonomie*) propia” (Gadamer, 1986: 286). La palabra poética es autónoma porque no se refiere a nada independiente de ella de modo que, según Gadamer, “se prueba (*bezeugt*) a sí misma y no permite que ninguna otra cosa la verifique (*verifiziert*)” (Gadamer, 1971: 75). Esta autonomía define a la obra de arte en general. Según Dufrenne, “el objeto estético no es un signo (*signe*) que nos remita a otra cosa más que a él mismo”, de manera que “el objeto representado (*représenté*) por el arte no remite a nada exterior: no está en un mundo, constituye un mundo” (Dufrenne, 1953, I: 166; II: 449). La palabra poética crea mundo, en vez de medirse desde un mundo. Lejos de reducirse a lo existente, abre o funda mundo. No es un signo subordinado a lo de-signado. La palabra poética se cumple en ella misma. Es *palabra presentacionalista*, no representacionalista. No es medible desde fuera y su verdad no puede ser entendida como referencia ni adecuación. Es verdad en tanto pone (presenta) algo ahí, desvela mundo. Lo desvelado, el nuevo ser abierto, es ella misma. El texto poético es verdadero porque lo que él mismo nos pone delante efectivamente emerge delante de nosotros cuando lo leemos. De ahí que Gadamer haya podido deducir que el discurso poético no puede ser falso pues “no hay ninguna norma (*Maßstab*) exterior con la que medirse”, no puede haber falta de correspondencia con nada exterior, pero sí puede ser un discurso vacío (*leer*) porque no dice, no presenta nada, no hace emerger ninguna cosa (Gadamer, 1977: 239).

De ahí que siempre en último término volvamos al poema, por bien que lo interpretemos. Por este motivo Gadamer llama al poema “texto eminente (*eminente Text*)”, un texto que se diferencia de unos apuntes para una clase, de una carta o correo electrónico, porque en estos casos lo escrito solo pretende remitir a algo ya dicho, mientras que el texto eminente, el poema, “es un texto que leemos como texto, de manera que, al contrario, somos remitidos (*verwiesen*) al hecho de que ‘está escrito’ (*geschrieben steht*)” (Gadamer, 1964-78: 145). Aquellos textos, los apuntes, cartas o correos, son textos simplemente comunicativos, los leemos, nos quedamos con la información que transmiten y los desechamos porque ya han cumplido su función transitiva. Mandamos el correo a la papelería del ordenador. En rigor, no los vemos como textos en sentido estricto, eminente, sino como

transmisores de una información. Esos *textos*, previa asunción del concepto de verdad como adecuación, interesan por el contenido que refieren, no por ellos mismos. Por eso son sustituibles por el mensaje que comunican. De ahí que no los releamos, ni volvamos a ellos. A veces, por razones subjetivas o sentimentales, guardamos alguna carta o correo para volver a leerlos. Obviamente, alguno de estos puede ser eminente. Entonces, sí volvemos a ellos por causas objetivas. La palabra poética, en cambio, no tiene la función comunicativo-transitiva de llevarnos a otra cosa que ella misma, pues es palabra plena, irremplazable por ideas. El destino del texto comunicativo es desaparecer tras hacernos llegar una idea o mensaje, pero en el poema el sentido no predomina sobre el texto, sino que la idea o sentido transmitido es el propio texto. El texto eminente del poema es 'texto', *texto eterno*, o sea, eternamente texto que siempre nos habla y no mero trasmisor de un mensaje. Es autónomo, no podemos borrarlo y echarlo a la papelera. Siempre se mantiene erguido en su verdad. De ahí, según Valéry (1935: 1294), la imposibilidad de reducir el poema a prosa. Este texto eminente poético es verdadero en el sentido de *alétheia*, de manera que él mismo es el ser que desvela. No puede ser sustituido por ningún contenido, porque se destruiría la verdad que solo él es, desaparecería el mundo que nos abre. Por eso, señalaba Gadamer que un poema conocido no está por ello acabado, sino que, lejos de ello, nos quedamos en él, en los textos eminentes, nos detenemos (*verweilen*) en ellos (Gadamer, 1981: 249). Nunca 'sabemos' un poema en el sentido de quedarnos con su significado, darle la espalda y olvidarlo. Por mucho que conozcamos sus diversos significados, las ideas que expone, siempre volvemos al poema, a hacerlo hablar de nuevo. La verdad del poema no reside en la intención significativa del autor, sino que está en él; más aún, es él mismo. Su declaración de sentido solo en él habla. La verdad del poema solo puede ser escuchada. La obra de arte lingüística no nos hace transitar a nada, sino que nos invita a demorarnos en ella.

9. Conclusión: el lenguaje es poesía originaria

Contra aquella tesis positivista que afirmaba que la poesía trabaja ya sobre el lenguaje preexistente, reducido a mero instrumento, Heidegger asegura que "el lenguaje no es sólo una herramienta (*Werkzeug*)" (Heidegger, 1936: 37). La radicalización ontológica de la comprensión de la poesía trae consigo una radicalización del concepto de lenguaje. La palabra poética, como primera palabra o

protopalabra que nombra originariamente trayendo la cosa al ser, es en realidad el lenguaje en su verdad, en su esencia:

El lenguaje como conversión del ser en palabra (*Wortwerden des Seins*) es poesía (*Dichtung*). El lenguaje es la poesía originaria (*Urdichtung*) en la que un pueblo poetiza (*dichtet*) el ser” (Heidegger, 1935: 180).

Toda lengua pues comienza siendo poética. La poesía es el origen de una lengua. Vico afirmó que “la poesía fue la primera lengua (*lingua prima*) común de todas las antiguas naciones” (Vico, 1725, III-2: 258). Carece de sentido la pregunta de índole positivista acerca de cómo puede convertirse en poético el lenguaje predado porque ese lenguaje ya es esencialmente poético. En consecuencia, frente al positivismo, la esencia de la poesía no tiene que ser comprendida desde la esencia del lenguaje, ya que el lenguaje esencialmente es poesía: “La poesía es el lenguaje originario (*Ursprache*) de un pueblo histórico. Por ello, al revés, la esencia del lenguaje es comprendida desde la esencia de la poesía” (Heidegger, 1936: 43). En suma, la poesía es la esencia del lenguaje. De esta afirmación se desprende que la naturaleza ontológica, autónoma y eminente son las notas que definen la esencia misma del lenguaje. La palabra entonces, dada su esencia poética, es “fuente (*Born*) del ser” (Heidegger, 1957-58: 159). Tampoco puede admitirse aquella afirmación según la cual la poesía no es rigurosamente lenguaje. No es que la poesía no sea lenguaje; más bien, el lenguaje es originariamente poético. El lenguaje comienza siendo poesía según Heidegger (1936: 43): “El lenguaje originario es la poesía como fundación (*Stiftung*) del ser”. El ser humano cuando comenzó a hablar (decir) comenzó a poetizar, o sea, a nombrar y desvelar la cosa en su ser. El lenguaje no puede empezar sino como poesía. La poesía ya no supone la existencia previa del lenguaje para luego añadirse a él como un lenguaje sublime, como sostenía el positivismo lingüístico; lejos de ello, “la poesía nunca toma el lenguaje como un material de trabajo disponible (*vorhandenen Werkstoff*), sino que la propia poesía hace posible primero al lenguaje” (Heidegger, 1936: 43). En vez de ser la palabra poética una palabra potenciada, enriquecida, lo que ocurre es que nunca la palabra es tan palabra como en el poema. Sólo en él está la palabra en su verdad, poniendo en obra, nombrando. Así, afirma Heidegger, “el poeta usa la palabra, pero no del modo en que los que habitualmente hablan o escriben deben consumirla (*verbrauchen*), sino de tal forma que la palabra verdaderamente deviene y permanece palabra” (Heidegger, 1935-36: 34).

Esto significa la quiebra del tópico que coloca primero al lenguaje (habla) y luego a la poesía (decir). Más bien, al contrario, el decir es anterior al hablar.

La poesía es anterior al lenguaje. En efecto, la poesía “no es un decir arbitrario (*beliebiges Sagen*) sino aquel por el que llega a lo abierto (*Offene*) lo que luego mencionamos y tratamos en el lenguaje cotidiano (*Alltagssprache*)” (Heidegger, 1936: 43). El lenguaje que usamos, el que usa el poeta metafóricamente para poetizar, fue primero descubrimiento, creación, poesía, pero luego se gasta, fosiliza y mecaniza perdiendo así su poder poético de nombrar originariamente. Entonces deviene lenguaje cotidiano, deja de *decir* y deviene *hablar*. El lenguaje establecido es la misma poesía una vez que ya ha perdido su dimensión de iluminación y desvelamiento; el habla es el mismo lenguaje que fue poesía en su momento creador, pero ya entumecido y momificado. En lugar de ser la poesía un modo excelente del habla cotidiana, resulta que el lenguaje es poema agotado y olvidado: “El hablar cotidiano (*alltägliche Reden*) es un poema olvidado y por ello gastado (*vernutztes*)” (Heidegger, 1950: 28). El poeta logra volver a hacer poesía a partir del lenguaje ya dado y gastado, pero “la poesía acontece (*Poesie ereignet*) en el lenguaje porque éste conserva la esencia originaria de la poesía (*Dichtung*)” (Heidegger, 1935-36: 62). De hecho, recuperar esta esencia poética del lenguaje, su capacidad nombradora y desveladora, es lo único que puede salvarlo de su creciente degradación en el lenguaje establecido. Solo la poesía puede actuar de contrapeso que preserve la originalidad del lenguaje oponiéndose a la perversión del lenguaje en el habla dominante. Sabíamos que el lenguaje es la casa del ser; ahora comprendemos que “pensadores y poetas son los guardianes (*Wächter*) de esa morada (*Behausung*)” (Heidegger, 1946: 313).

Bibliografía

- ADORNO, Th. (1969). *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Band 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984.
- ARISTÓTELES (1998). *Metafísica*, ed. trilingüe de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- (2002). *Ética a Nicómaco*, ed. bilingüe de M. Araujo y J. Marías. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- BÉCQUER, G. A. (1868). “Rima IV”. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1973.
- BENVENISTE, É. (1968-69). *Dernières leçons*. Paris: EHESS-Gallimard-Seuil, 2012.
- DUFRENNE, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique I. L'objet esthétique II. La perception esthétique*. Paris: PUF.
- ECO, U. (1968). *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1987.

- GADAMER, H.-G. (1960). *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Gesammelte Werke (GW)*, Band 1. Tübingen: Mohr (Siebeck), 1990.
- (1961). “Dichten und Deuten”, en *GW*, Band 8, 1993, pp. 18-24.
- (1964-78). “Ästhetische und religiöse Erfahrung”, en *GW*, Band 8, pp. 143-155.
- (1971). “Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit”, en *GW*, Band 8, pp. 70-79.
- (1977). “Philosophie und Poesie”, en *GW*, Band 8, pp. 232-239.
- (1981). “Philosophie und Literatur”, en *GW*, Band 8, pp. 240-257.
- (1985). “Zwischen Phänomenologie und Dialektik”. *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen. GW*, Band 2, 1993, pp. 3-23.
- (1986). “Der ‘eminente’ Text und seine Wahrheit”. *GW*, Band 8, pp. 286-295.
- GEORGE, S. (1919). “Das Wort”, en *Sämtliche Werke, Band 9: Das Neue Reich*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001.
- HEGEL, G. W. F. (1817-31). *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I. Werke*, Band 8. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1986.
- HEIDEGGER, M. (1934-35). *Hölderlins Hymnen ‘Germanien’ und ‘Der Rhein’. Gesamtausgabe (Ga)*, Band 39. Frankfurt a. M: Klostermann, 1999.
- (1935). *Einführung in die Metaphysik. Ga*, Band 40, 1983.
- (1935-36). “Der Ursprung des Kunstwerkes”, en *Holzwege, Ga*, Band 5, 1977, pp. 1-74.
- (1936). “Hölderlin und das Wesen der Dichtung”, en *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Ga*, Band 4, 1981, pp. 33-48.
- (1946). “Brief über den Humanismus”, en *Wegmarken, Ga*, Band 9, 1976, pp. 313-364.
- (1950). “Die Sprache”, en *Unterwegs zur Sprache, Ga*, Band 12, 1985, pp. 7-30.
- (1951a). “Vorwort”, en *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, pp. 7-8.
- (1951b). “... dichterisch wohnt der Mensch ...”, en *Vorträge und Aufsätze, Ga*, Band 7, 2000, pp. 189-208.
- (1951c). “Zu einem Vers von Mörike”, en *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976), Ga*, Band 13, 1983, pp. 93-109.
- (1952). “Die Sprache im Gedicht”, en *Unterwegs zur Sprache*, pp. 31-78.
- (1953a). “Die Frage nach dem Technik”, en *Vorträge und Aufsätze*, pp. 5-36.
- (1953b). “Wissenschaft und Besinnung”, en *Vorträge und Aufsätze*, pp. 37-65.

- (1957-58). “Das Wesen der Sprache”, en *Unterwegs zur Sprache*, pp. 147-204.
- JIMÉNEZ, J. R. (1920-54). *Estética y ética estética*. Madrid: Aguilar, 1967.
- JAKOBSON, R. (1960). “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975, pp. 347-395.
- MACHADO, A. (1907). “Galerías”, en *Poesía y prosa*, t. II, ed. de O. Macri. Madrid: Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1988.
- (1920). “Sobre las imágenes en la lírica”, en *Los complementarios, Poesía y prosa*, t. III.
- (1924). “Los problemas de la lírica”, en *Los complementarios*.
- (1924-36). *De un Cancionero apócrifo*, en *Poesía y prosa*, t. II.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2001.
- MILNER, J.-C. (1982). “À Roman Jakobson, ou le bonheur par la symétrie”, en *Le périple structural. Figures et paradigme*. Paris: Seuil, 2002, pp. 131-140.
- NIETZSCHE, F. (1883-85). *Also sprach Zarathustra. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Band 4. München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch-De Gruyter, 1980.
- NOËL, B. (1971). *Le lieu des signes*. Paris: Pauvert.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1910). “Adán en el paraíso”, en *Obras completas (OC)*, t. I. Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1983, pp. 473-493.
- (1943-46). *Origen y epílogo de la filosofía*, en *OC*, t. IX.
- (1946). “La reviviscencia de los cuadros”, en *OC*, t. VIII, pp. 489-506.
- (1947). *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*. *OC*, t. VIII.
- (1949-50). *El hombre y la gente*. *OC*, t. VII.
- PLATÓN (1961). *Fedro*, en *Œuvres Complètes*, t. IV.3, édition bilingue français-grec de L. Robin. Paris: Les Belles Lettres.
- (1965). *Sofista*, en *OC*, t. VIII.3, édition bilingue de A. Diès.
- (1966). *El Banquete*, en *OC*, t. IV.2, édition bilingue de L. Robin.
- (2003). *Ion*, en *OC*, t. V.1, édition bilingue de L. Méridier.
- RICOEUR, P. (1965). *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris: Seuil.
- SAUSSURE, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1971.
- SCHELLING, F. W. J. (1800). *System des transzendentalen Idealismus. Ausgewählte Schriften*, Band 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.

- TATARKIEWICZ, W. (2000). *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal.
- VALÉRY, P. (1935). “Questions de poésie”, en *Variété, Œuvres*, I. Paris: Gallimard, 2010, pp. 1280-1294.
- VICO, G. B. (1725). *Principi di una Scienza Nuova. Opere filosofiche*. Firenze: Sansoni, 1971.
- WHIDDEN, S. (2004). “...ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens»: sur le «dérèglement de tous les sens» dans l’œuvre en vers de Rimbaud”, en *Parade sauvage*, n° 20 (2004), pp. 20-27.
- ZAMBRANO, M. (1939). *Pensamiento y poesía en la vida española*. México: El Colegio de México, 1991.

Recibido: 26/01/2021

Aceptado: 11/06/2021

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0

