

FILOSOFÍA Y POESÍA COMO ESTILOS DE PENSAMIENTO

Jairo Vladimir Sandoval Mota
Universidad Autónoma del Estado de México
vlad.s.mota@gmail.com

Resumen: En el presente trabajo se esclarecen las relaciones entre filosofía y poesía, dos maneras de expresión humana muy cercanas la una de la otra que no obstante han sido caracterizadas largamente por un hiato que, desde algunas aproximaciones, las vuelve irreconciliables. Sin embargo aquí se presenta un acercamiento que no se centra exclusivamente en sus diferencias ni en la supremacía de la una por sobre la otra, por el contrario, se indaga por aquellas características específicas que parecerían delimitarlas en ámbitos propios y sin comunicación para entonces cuestionar los límites que parecen escindirlas. Se parte de un reconocimiento de que ambas son, en su núcleo fundamental, experiencias y producciones lingüísticas que conllevan por consiguiente un ejercicio de estilo, lo cual no es un aspecto menor sino, por el contrario, una clave definitoria de ambas actividades en tanto manifestación del pensamiento (y, por ende, de maneras de acercarse a lo real). En última instancia, se argumenta, la poesía tanto como la filosofía son *estilos de pensamiento*, lo que supone que cada una de estas actividades piensa a su manera propia diciendo algo sobre la realidad que es irreductible a cualquier otro decir.

Palabras clave: verdad, lenguaje, singularidad, experiencia.

Recibido: enero 23, 2022. **Revisado:** junio 7, 2022. **Aceptado:** julio 1, 2022.

PHILOSOPHY AND POETRY AS STYLES OF THOUGHT

Jairo Vladimir Sandoval Mota
Universidad Autónoma del Estado de México
vlad.s.mota@gmail.com

Abstract: The present work aims to clarify the relations between philosophy and poetry. These two forms of human expression have long been characterized by a hiatus that, according to some approaches, makes them irreconcilable. Nonetheless, the approach here taken does not focus exclusively on their differences, nor on the primacy of one form over the other, but rather investigates those specific characteristics that would seem to isolate the two in their own spheres, after which it questions the limits that seem to split them. The starting point is a recognition that both forms are, in their fundamental nucleus, linguistic experiences and productions that consequently entail an exercise in style, which is not a minor aspect but, on the contrary, a defining key of both activities as a manifestation of thought (and therefore, of ways of approaching reality). Ultimately, it is argued, poetry as well as philosophy are styles of thought, which means that each of these activities thinks in its own way by saying something about reality that is irreducible to any other saying.

Keywords: truth, language, singularity, experience.

Received: January 23, 2022. **Reviewed:** June 7, 2022. **Accepted:** July 1, 2022.

En este artículo no osamos hacer un recorrido histórico de la relación poesía-filosofía, sino más bien señalar algunas cuantas claves para distinguir a la una de la otra, pero de manera más importante, señalar lo que las une, no en cuanto a forma o contenido, sino más bien aquello por lo cual, a pesar de las múltiples transformaciones que cada una ha sufrido a lo largo del tiempo, se siguen pensando en cuanto a su *decir*, en cuanto a su *remitir* a lo real.¹ Así, hemos de preguntarnos, ¿por qué a pesar de sus marcadas diferencias, filosofía y poesía siguen formando un binomio no del todo separable? ¿Tiene la poesía algo que decir, tan válido como la filosofía? Y, ¿por qué el pensamiento filosófico de algunos autores a lo largo de la tradición filosófica ha encontrado su mejor expresión en la poesía, tal como algunos presocráticos, algunos filósofos del Romanticismo alemán, o algunos de nuestros contemporáneos?

Lo primero que tenemos que dejar en claro en este punto es que la separación entre filosofía y poesía no expresa un corte tajante, esencial, es decir, no hay nada en la definición o esencia misma de la una y de la otra que las haga excluirse mutuamente, por lo que sus fronteras no son ni mucho menos necesarias. Ya así podemos comenzar a entender sin mayores dificultades que Empédocles o Parménides, entre los antiguos, así como Novalis o Schiller entre los modernos, hayan decidido expresar sus concepciones filosóficas poéticamente. Si no hay un corte esencial entre la una y la otra, la separación parecería referir más bien a una dimensión pragmática, al uso que se les suele asignar, es decir, mientras por un lado la filosofía parecería estar destinada a descubrirnos las cosas tal y como

¹ Entendiendo aquí por “real” no un estado de cosas experimentalmente comprobable, pues en ese sentido, aunque filosofía y poesía puedan decir algo –y muchas veces lo hagan–, sus esfuerzos suelen ir más allá, o más al fondo de las cuestiones de que tratan. Lo descriptivo, si existe, no es más que recurso para profundizar, desenmascarar o problematizar, y a partir de eso exponer lo que no se encuentra puesto en lo meramente descriptivo (en el caso de la filosofía), o con una intención *emotiva* hacia el lector o escucha (en el caso de la poesía); en ese sentido, la descripción, si la hay, está al servicio de algo más.

son en su realidad verdadera, la poesía parecería estar destinada a satisfacer la dimensión estética del ser humano, es decir, más que cuestión de verdad, sería cuestión de gusto. No obstante, con los ya citados autores, esto también se viene abajo, pues ya en esos ejemplos –y tantos otros que podrían enumerarse– se ve que la cualidad filosófica no pierde en nada al verse aunada la dimensión estética, por el contrario, es precisamente la forma poética –las imágenes, las rimas, el metro, la musicalidad, el *verso*– la que imprime a ese pensamiento filosófico las cualidades que lo hacen comunicable y didáctico, además de dotarlo de un alto impacto asociado a la posibilidad de conservarlo vigente en la memoria, y así, en suma, su magnífica dignidad.

Sin embargo, aquí nos sale al paso otra cuestión que tendremos que elucidar, y es que, si por una parte es más fácil admitir que haya “poemas *filosóficos*”, no lo es tanto el que *todo* poema pueda alcanzar por sí mismo las honduras propias de la filosofía. Por lo tanto, también tendremos que preguntarnos, ¿qué es lo que hace que la poesía sea “filosófica”? Pero mucho más importante que esto, ¿por qué la poesía en sí misma puede situarse *al lado* de la filosofía? En lo cual ya no interesa si se trata de poesía filosófica o no, es decir, no se trata de que sea medio o conducto *para* la filosofía, sino que la poesía en sí misma tenga algo digno de ser pronunciado equiparable a la filosofía. Tenemos que elucidar por tanto las relaciones entre filosofía y poesía, primero en su sentido más inmediato, es decir, donde la una echa mano de la otra, y donde lo “poético” y lo “filosófico” son adjetivos de lo que en cada caso es lo sustantivo; tras esto será menester indagar con más atención qué es lo filosófico y qué lo que constituye a la poesía, para así regresar a la relación entre filosofía y poesía pero desde una instancia más profunda que la que inmediatamente se nos aparecía.²

Entre filosofía y poesía, lo que salta a la vista de manera más evidente es que en el caso de la primera se trata de una prosa con determinadas carac-

² Entiéndase que por lo que indagamos es por los casos en los que se puede hablar de filosofía o de poesía como el eje central de la actividad (a diferencia de cuando una u otra son sólo cualidades o características agregadas a otra actividad nuclear –lo “filosófico” o lo “poético”–); no se trata, pues, de encontrar “la esencia” de la filosofía o de la poesía, en el sentido en que podría ser entendida la “sustancia” aristotélica (hacemos uso de este término más en el sentido lógico que en el ontológico).

terísticas que le permiten alcanzar su “objetivo”, el cual, como decíamos en la sección previa, desde sus orígenes tiene que ver con una pretensión de verdad. Aquí contrastan ya varias cosas en relación con la poesía, pues ésta no se desarrollaría en forma de prosa, ni tendría propiamente “objetivo” alguno (como no sea un objetivo extrínseco a la poesía misma, como lo puede ser el ilustrar situaciones y valores, educar a los lectores o escuchas, etc.), y ante todo no pretende la verdad (entendida en su sentido más básico como adecuación de la mente/el discurso con el objeto), al menos no es una de sus características internas como en el caso de la filosofía.³ La prosa es sumamente importante para distinguir entre ambas, puesto que permite que se desarrolle un hilo argumentativo y el manejo de diversas estrategias y figuras discursivas para proponer, investigar, defender y sostener una tesis o una teoría de manera estructurada o sistemática, mientras que la poesía no podría hacer nada de esto a través del verso (o no con la misma efectividad y sistematicidad que la prosa). Pero más adelante retornaremos a esta diferencia entre verso y prosa.

Por ahora podemos decir que una intuición común al considerar las relaciones entre filosofía y poesía es viendo qué le *presta* o *proporciona* la una a la otra. Así, al poner el foco de atención en la filosofía, se puede pensar la relación considerando a la poesía como ejemplo, es decir, para ilustrar ideas o valores netamente filosóficos (morales, estéticos, políticos, epistemológicos, etc.); pero algo análogo ocurre al centrarse en la poesía, considerándola un *medio* para ejemplificar ideas filosóficas, modelo dentro del cual se podrían insertar los poemas filosóficos de los presocráticos. Se pueden resumir ambas perspectivas como siendo la primera el caso de la poesía *en* (o *para*) la filosofía, y la segunda como el caso de la filosofía *en* la poesía. Un nivel más profundo de la relación sería que la actividad filosófica se desarrollase *a través* de la poesía, y aquí, nuevamente, podemos traer el caso de los presocráticos (quienes, desde esta concepción, habrían

³ Ciertamente que, a lo largo de la historia de la filosofía, “la verdad” ha sido concebida de diferentes maneras, no obstante en todas subyace de una forma u otra la pretensión de una “adecuación” del intelecto (y del discurso) con *lo que realmente es*: ninguna filosofía se sostiene si no pretende decir lo que es (la verdad), incluso si esto lo logra a través de señalar previamente lo que no es (lo falso).

filosofado *a través* de sus poemas). No obstante, si nos atenemos a esta idea como la desarrolla por ejemplo Ortiz (2017), no podemos evitar resaltar que en este caso se le dota a la poesía de “funciones” propias de la filosofía, pues filosofar a través de la poesía supondría que esta última tendría una función gnoseológica, es decir, nos tendría que dar conocimiento de algún tipo, y no siendo un conocimiento a semejanza de la prosa filosófica, vendría a ser un tipo de conocimiento más limitado, meramente descriptivo que entonces no aportaría realmente nada propiamente filosófico. Esta perspectiva se inserta dentro de una idea más interesante de Ortiz, la de considerar la relación entre filosofía y poesía de una manera menos ingenua (e inmediata), considerar a la poesía *como* filosofía, misma que vale tener en cuenta, por mucho que el autor mencionado no pueda sino llegar a una rotunda clausura de tal posibilidad, por no encontrar que los poemas puedan llegar a articular teorías filosóficas, pues, como señala, no sería propio de la poesía aclarar, justificar, explicar, argumentar o analizar, ni plantear ni resolver problemas teóricos, como sí lo sería de la filosofía (cf. Ortiz, 2017: 145).

De lo anterior podemos señalar varias cosas. Ante todo, que una concepción inmediata e ingenua nos dice que filosofía y poesía únicamente se pueden relacionar entre sí de manera subordinada, es decir, a través de préstamos para ejemplificar o ilustrar, e incluso la idea de la filosofía *a través* de la poesía no sería sino una variante, en que la poesía seguiría estando a disposición de la filosofía para que ésta se expresase, sería un útil; así, estas concepciones hacen de lo uno lo sustantivo y de lo otro lo accidental, ya sea encontrándonos con poemas “filosóficos”, o ya con filosofía “poética”. Por otra parte, si en primera instancia la idea de una “poesía como filosofía” fracasa es porque se le pide a aquella que cumpla con los mismos requisitos que la filosofía, es decir, en términos del autor citado, las mismas pretensiones de verdad y todo el aparato teórico argumentativo para alcanzarla. En ese sentido, evidentemente, la poesía no puede ser filosofía. Pero si no queremos resignarnos con tal aseveración, conviene entonces revisar qué es lo que se está entendiendo por filosofía y qué por poesía.

Como se puede ver a través de lo hasta aquí dicho, una manera de caracterizarlas y diferenciar entre ambas sería señalando qué buscan o cuál

es el “objetivo” o fin de cada una, y los medios que emplean para alcanzarlo. Entonces, mientras que la filosofía buscaría la verdad y trabajaría con ideas, conceptos y teorías, empleando argumentos, análisis, crítica, interpretación, etc., la poesía ni buscaría la verdad, ni usaría ideas ni conceptos de la misma manera, no articularía teorías ni emplearía argumentos, sino que más bien evocaría imágenes, emplearía sonidos y otras cualidades más cercanas a lo imaginativo y a lo sensible. Pero entonces, ¿bastaría señalar que la diferencia esencial se encuentra en el contenido, que a la vez suscita una serie de mecanismos para alcanzarlo? A la luz de la “filosofía *en* la poesía” esto no es del todo cierto, pues si encontramos contenido filosófico en los poemas, esto no los hace en sí mismos filosofía (ni viceversa). Y por otra parte, si admitimos que es la forma, en donde para la filosofía sería de importancia eminente la prosa imbuida de todos los mecanismos de búsqueda y justificación de la verdad, esto nos llevaría a admitir que el mismo criterio de forma sería sustancial para delimitar a la poesía, pero si nos atenemos a aspectos formales como la rima y el ritmo, ya vemos que en el caso del verso libre éstos no resultan necesarios, y así, buena parte de la poesía moderna y contemporánea prescinde de esquemas formales rígidos. Pero la forma tampoco define realmente a la filosofía, pues a lo largo de la tradición filosófica de Occidente nos encontramos con las más diversas formas en donde no es siempre la verdad el objetivo primario, ni se desarrollan mecanismos para conceptualizar o justificar (y así, por ejemplo, además de la poesía tenemos la forma aforística de la filosofía). Por ende podemos manifestar ya nuestras reservas y señalar que la filosofía no ha sido sólo eso.

Entonces, si no podemos diferenciar plenamente filosofía y poesía a través de los criterios de forma y contenido, ¿cómo hacerlo? Es cierto que forma y contenido no pueden ser criterios absolutos para distinguirlos, al menos no tomados por separado, y sin embargo es importante reconocer que a través de estos criterios asoma algo importante, y es que: “mientras que la primera [filosofía] admite la reformulación de su contenido en otros términos, el poema no puede parafrasearse sin perder su valor artístico. A diferencia de la filosofía, en la poesía la forma es esencial” (Ortiz: 151), es decir, cierto es que en filosofía y en poesía el

contenido puede ser más o menos el mismo, y que la forma no es algo rígidamente demarcativo (en el sentido de la forma como algo pétreo, inmóvil y definitivo), no obstante la forma de la poesía hace que cada poema sea singular, único, algo que no puede ser dicho de otra manera, es decir, parafraseado, mientras que en la filosofía el contenido sí podría decirse de diversas formas sin que eso afecte su cualidad intrínseca, o al menos ese es el supuesto básico que aquí queremos indagar con mayor profundidad, y que de algún modo responde a la concepción fundamental de la filosofía: ésta busca lo “universal”, lo cual como ya señalaría Aristóteles (el ser en tanto ser) puede ser dicho de varias maneras; por el contrario, la poesía se centraría en lo particular, o mejor aún, lo *singular*, y esto, por su definición misma, no tendría sino una expresión igualmente singular: no que sea algo unívoco, pues también podría decirse de diversas maneras, y no obstante, en el fondo lo singular aparece “intraducible”, algo sobre lo cual también volveremos adelante.

Si queremos analizar la cuestión de manera más profunda, no nos bastará con considerar forma y contenido de manera absoluta y por separado, es decir, como si *per se* fueran clasificaciones excluyentes entre sí, más bien trataremos de descubrir cómo el contenido es deudor de una forma, y cómo ésta a su vez no puede sino expresar determinado contenido de la manera en que lo hace en cada caso, tanto en filosofía como en poesía. En este tenor, por tanto, debemos atrevernos a pensar la cuestión del *estilo*. Y es que, como muy agudamente apunta Steiner:

Algo que se ha aclarado menos es la incesante y determinante presión de las formas de habla, del *estilo*, sobre los sistemas filosóficos y metafísicos. ¿En qué aspectos una propuesta filosófica, aun en la desnudez de la lógica de Frege, es retórica? ¿Puede algún sistema cognitivo y epistemológico ser disociado de sus convenciones estilísticas, de los géneros de expresión prevalecientes o puestos en entredicho en su época y entorno? (Steiner, 2012: 15).

Aquí, por supuesto, no se comprueba aún nada, no obstante la mera sugerencia de pensar el *estilo*, elemento olvidado o ignorado tradicionalmente, nos lleva a considerar de manera seria la cuestión del entrelazamiento del pensamiento tal como es dado en su “contenido” con la for-

ma en la que se expresa. Incluso un lógico como Frege, nos dice Steiner, se expresa en un lenguaje que hace uso de determinado *estilo* para probar, comprobar o convencer, de una retórica. Y esto que se aplica aquí en un caso muy particular, puede inquirirse respecto de cualquier filósofo; así, por ejemplo, Platón, quien no habría tenido el *efecto* consabido en la historia de Occidente si no se hubiera expresado del modo en que lo hizo, pero aún de manera más profunda, podemos aseverar ahora que el *diálogo*, el peculiar estilo que él emplea para expresar su pensamiento filosófico, es indisociable del contenido de su filosofía (recordemos que el método platónico por excelencia es la *dialéctica*, que para el ateniense no es otra cosa que encontrar la unidad partiendo de la multiplicidad a través de un diálogo, ya sea con un interlocutor, ya con uno mismo, a lo que por cierto él llama “pensar”), y lo que hace al escribir sus *Diálogos* es él mismo *dialogar*, o, en otros términos, filosofar. Otro tanto podríamos aseverar de la poesía presocrática, de las *Summas* medievales, de los tratados renacentistas, de los *sistemas* del idealismo alemán, o de una obra como el *Tractatus* de Wittgenstein; bien visto, no parece del todo posible que en filosofía forma y contenido puedan realmente disociarse. En cuanto a la poesía, podríamos estar tentados a aseverar lo contrario, puesto que si algo la caracteriza parece ser justamente su forma con mayor preeminencia que el contenido, aun cuando tengamos en cuenta las reservas ya mencionadas respecto a cuestiones como el metro y la rima (elementos ausentes en poemas de verso libre), sobre todo si pensamos en un componente del cual, al parecer, no puede prescindir del todo: el verso. Pero, ¿será este elemento radicalmente independiente del contenido que quiere expresar? ¿Basta escribir en verso para que algo sea un poema, o más aún, para que algo sea poesía? Podemos aseverar de una vez que no, que algo tenga la forma de verso no lo convierte automáticamente en poesía, por lo que puede que haya también algo en el contenido —además de otros elementos— que, aunado a la forma, de manera no casual, sino indisociable, dé lugar al poema.

Pero para resolver esta cuestión tenemos que dar un paso más y ver de manera más amplia el fenómeno en el que filosofía y poesía se insertan, para que puedan ser considerados ante todo como *estilos* (es decir, no sólo

ver los *estilos* posibles dentro de ambos ámbitos, sino ante todo el *estilo* que cada uno de ellos constituye; y, por supuesto, aquí es imperioso preguntar: ¿*estilos* de qué? Llegaremos a esto en lo sucesivo). Y para esto, lo primero es considerar que tanto la filosofía como la poesía son manifestaciones del lenguaje. Pese a que esto pudiera resultar una obviedad, es algo a lo que es imperioso prestarle suficiente atención, puesto que nos puede dar la clave para entender de mejor manera la relación que estamos investigando. Y es que allí se oculta un conocimiento que nunca será en exceso reiterado: que todo pensamiento tiene una expresión verbal (es decir, puesto en palabras), pero aún más, que el pensamiento mismo está determinado por esa posibilidad de su expresión verbal, que no existe con anterioridad a esta posibilidad, sino que son las palabras las que configuran el pensamiento, lo que nos lleva a considerar que determinada configuración en el orden y estructura de las palabras corresponde a una configuración y estructuración del pensamiento igualmente determinada. Esta “obviedad”, de la que eran conscientes tanto Heráclito como Wittgenstein, implica para el caso de la filosofía que ésta, sin importar el estilo con el que se exprese (a excepción quizá de los lenguajes formales y simbólicos de la lógica) está determinada por las posibilidades y limitaciones del lenguaje, y sobre todo, del acto del habla humana (cf. Steiner: 13). Es decir, en lo más básico, la filosofía usa el “lenguaje natural”, y sólo éste le basta, a pesar de los tecnicismos y los neologismos que pueda hacer surgir en su ejercicio, y ciertamente *usa* el lenguaje, lo tuerce, lo amplía, lo delimita, y miles de operaciones más, pero su materia prima, el lenguaje natural, no puede ser otro sino el que se les presenta a todos los contemporáneos de una época determinada. ¿Cómo nos puede interesar esto? Hemos dicho bien, la filosofía *usa* el lenguaje de determinadas maneras, tanto como la poesía hace *otro uso* del mismo lenguaje, y en este sentido descubrimos no una diferencia entre ambas, sino más bien algo que las acerca:

Prevalcen las reglas de la literatura. En este convincente aspecto, la filosofía se asemeja a la poesía. Es «un poema del intelecto» y representa «el punto en el que la prosa está más cerca de ser poesía». La proximidad es recíproca, pues a menudo es el poeta el que acude a los filósofos. Baudelaire se vuelve a De Maistre, Mallarmé a Hegel, Celan a Heidegger, T. S. Eliot a Bradley (Steiner: 26).

Es decir, si bien la inventiva respecto del lenguaje es más evidente en el caso de la poesía (con su creación de imágenes, superposición de ideas y conceptos, giros lingüísticos desconocidos y novedosos, etc.), no es diferente lo que hace la filosofía, pues ésta también *inventa* a partir de la materia prima del lenguaje natural, y en ese sentido es que se la puede considerar un “poema del intelecto”, creación, invención —lo que por supuesto, tiene su correlato en que los poetas también se acercan a la filosofía (como los mencionados por Steiner), pero no ya para ilustrar las ideas de los filósofos en sus poemas, sino para desarrollar un contenido propio en éstos—.

Dicho de una manera más clara, la filosofía filosofa por medio de un lenguaje, lo mismo que la poesía poetiza a través del mismo lenguaje, cada cual haciendo algo distinto, pero a la vez lo mismo: diferentes giros, diferentes motivaciones y objetivos, pero la misma operación básica de modelar su materia y crear; y, sobre todo, el resultado en ambos casos es una determinada configuración verbal, expresión de un pensamiento. A la luz de esto, forma y contenido no se hayan disociados, sino que se entrelazan generando diversas configuraciones que dan lugar a un *estilo*. Por esto, en última instancia tanto la filosofía como la poesía pueden verse como cuestiones de estilo:

La cuestión es sencilla: tanto en la filosofía como en la literatura, el estilo es la sustancia. La amplitud retórica y la contracción lacónica ofrecen imágenes e interpretaciones opuestas del mundo. La puntuación es por tanto epistemología. En la filosofía reside la perenne tentación de lo poético, a la que se puede dar la bienvenida o rechazarla. Los matices de tensión e interacción son múltiples (Steiner: 41).

No es cosa baladí aseverar que la sustancia es el estilo, cuando precisamente tantas ideas de la filosofía se han construido a manera de imágenes determinadas por las lenguas de cada filósofo, y de ahí la razón por la que precisamente cuando se intentan traducir dichas ideas a una lengua ajena siempre queda un resto de misterio, de incompletud, de insatisfacción, pues el estilo generado sobre una lengua no puede replicarse sin más en otra. Es decir, aquello que antes se nos aparecía exclusivo de la poesía, el que su forma le fuera lo más característico e implicara una im-

posibilidad de reformular su contenido, ya a través de la paráfrasis, pero también incluso en la traducción, ahora vemos que es algo que también comparte la filosofía, pues en tanto que cuestión de *estilo*, su forma y su contenido no son dissociables del todo. Pero ahondemos más en la poesía y sobre todo en su medio predilecto: el poema.⁴

¿Qué es poesía? ¿Qué es un poema? Esta manera tan directa de abordar la cuestión no puede pasar por alto que toda respuesta estará necesariamente condicionada por la época en que se pregunte, así como por los diversos movimientos literarios y filosóficos desde los que se quiera responder. No obstante, si es preciso no perdernos en un relativismo total, ni tampoco caer en un esencialismo absoluto, tendremos que caracterizar de algún modo lo que hace a un poema, de manera que no se evada la multiplicidad de su apariencia pero sin dejar tampoco un margen demasiado amplio al punto tal de que “todo” pueda ser poema y poesía. Ya hemos señalado que la poesía (y ahora remarcamos, *un* poema) es un *estilo* peculiar en el que se expresa verbalmente el lenguaje, por lo que de otra manera podríamos afirmar que un poema es una estructuración particular de la lengua que se caracteriza por diversos elementos así como por un fin particular, diferente a los elementos y los fines de la filosofía; justamente estos componentes son los que a continuación trataremos de elucidar.⁵ Precisamente a este respecto no deja de ser interesante que La-

⁴ Una objeción muy justa sería la de cuestionar por qué, hablando de poesía, remitimos al poema. Creemos que Octavio Paz da una respuesta muy atinada contra la pretensión de identificar sin más poesía=poemas: “La poesía no es la suma de todos los poemas. Por sí misma cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreductible e irreplicable” (Paz, 1972: 15). En efecto, decir poesía no es equivalente a referirse a los poemas y, con todo, cuando hay creación poética verdadera, en un poema, por ejemplo, ésta en su singularidad expresa de manera total la poesía.

⁵ A este respecto, una vez más podemos presentar las palabras de Paz: “Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. Es lícito preguntar al poema por el ser de la poesía si deja de concebirse a éste como una forma capaz de llenarse con cualquier contenido. El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo” (Paz, 1972: 14). El poema no se reduce a ser una “forma literaria”, sino que es un encuentro, un acontecimiento a través del lenguaje, es decir, la irrupción de lo no-dado. Estos elementos quedarán más explícitos en lo sucesivo.

coue-Labarthe, en un texto en que aborda dos poemas de Paul Celan (en el que por cierto también hará énfasis en la cualidad “intraducible” del poema, y por lo tanto también desestima que su labor sea en sentido estricto la de “comentar” los poemas seleccionados) mantenga en el fondo la intención de indagar por “una lengua distinta”, un modo *diferente* de hablar al que es propio a la época en que escribe (y que sin tanta sorpresa aún podemos considerar en buena medida la nuestra), un habla *distinta* a aquella (sustentada en el *logos* como *ratio*) que ha llevado a la civilización europea a realizar y experimentar las grandes atrocidades de la primera mitad del siglo xx, y que hacían a Lacoue-Labarthe proclamar junto con otros la “banalidad” de su tiempo:

La cuestión que me planteo es por tanto la del sujeto: cáncer del sujeto, *ego* o masas. Porque, primero, ha de plantearse la pregunta acerca de quién podría hoy (...) hablar una lengua distinta a la del sujeto para dar testimonio de –o responder a– la ignominia sin precedentes de la que ha sido culpable –y lo es todavía– la «época del sujeto» (Lacoue-Labarthe, 2006: 23).

Y es justamente para Labarthe la poesía la que podría hacer esto: ser testimonio e incluso responder a la banalidad de *nuestro* tiempo, pues en tanto que una lengua distinta podría hacer lo que no pudo la lengua de la razón (instrumental); a partir de esta inquietud fundamental el autor retoma los poemas de Celan. ¿Por qué un poema podría darnos una “lengua distinta”? ¿Cualquier poema? Esto nos lleva a retornar a los senderos de nuestra indagación acerca de los componentes del poema.

Si siguiéramos el análisis de Labarthe, veríamos que él nota en los poemas seleccionados de Celan una serie de imágenes, un ritmo en las palabras por aliteración y un contenido *singular*, es de notar que no hace énfasis en cuestiones más formales (como no sea lo relativo al ritmo ya aludido). Un análisis tal no se debe a falta de rigor, sino más bien a algo que ya habíamos mencionado más arriba en relación con la forma del poema: para un poema no es indispensable contar con metro y rima, pues estos elementos están claramente ausentes de la poesía de “verso libre”, que en la época moderna y contemporánea es la que prevalece con mucho por encima de poemas con formas más estructuradas. Algo más predominante

en la poesía, en cambio, es el *verso*, sin importar la disposición visual que éste pueda adquirir (aunque éste no sea un rasgo imperativo). El contenido parecería ser indistinto, y, sin embargo, si pensamos como Labarthe que la poesía puede brindarnos la posibilidad de una lengua distinta, esto no puede suceder si cualquier contenido es expresado en el poema, el contenido en sí mismo debe tener cierto *carácter*, el cual lo diferencia de otros modos de expresión verbal que también podrían disponerse en verso. En este sentido, podemos adelantar una definición que Terry Eagleton (2010: 35) da sobre el poema: “Un poema es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que es el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos”. En esta definición vemos presentes los componentes a los que hemos aludido, pues se hace patente (tal como Eagleton no tarda en indicarlo en su texto) que no hay referencia a cuestiones como el ritmo o la rima, pero sí se menciona el verso y determinadas características en referencia al contenido; de éste, por lo pronto, podemos señalar que está indicado en la definición de Eagleton como cuestión moral, lo que resulta bastante extraño en una primera impresión, pero que además se le añade un talante inventivo y ficcional, es decir, no es un contenido que se limite a describir las cosas tal y como estas se nos presentan, sino que maniobra con el lenguaje para darnos otras maneras de hablar de las cosas más allá de la mera descripción, pero además hace uso de la ficción.

Ahora bien, si un poema es una “declaración moral”, no es porque trate de prescripciones fincadas en códigos sociales y morales establecidos, o porque se defienda en los poemas alguna postura respecto al deber, las costumbres o las normas. Lo moral, en sentido amplio (cuyo correlato podríamos encontrar en el *ethos*) es para Eagleton toda la variedad de valores humanos que de una manera puntual expresan significados y pueden guardar diversos propósitos, pero sin limitarse a lo *vivido*, es decir, lo moral no coincide plenamente con lo empírico, pues los valores y significados humanos se elevan por encima de las vivencias y del plano material de la experiencia (cf. Eagleton: 39), y así se entiende que el poema, para ser tal, no se reduzca a expresar los hechos, sino que los trascienda. El sentido de lo moral en la definición de Eagleton se

encuentra por tanto en relación con la experiencia y la conducta humanas en su más amplio sentido (conjunto de pensamientos, sentimientos, recuerdos, fantasías, actos y omisiones, palabras y silencios, maneras de expresarse, relacionarse, *re-ligarse*, etc.). Aunque Eagleton no lo desarrolla de esta manera, a nosotros nos parece mucho más importante hacer hincapié en esto, la *experiencia* humana, que por supuesto, no ha de ser confundido con lo *vivido*, es decir, con el reino de los hechos, de lo empírico, pues la experiencia es más abarcadora que lo meramente factual. Más adelante retornaremos a la cuestión de la experiencia, por ahora veamos lo relativo al *verso*.

En la definición del poema que hemos traído a colación, no deja de llamar la atención que se señale al *verso* como un elemento constitutivo, pero además que se enfatice que es el autor (“y no el impresor o el procesador de textos”) el que determina, decide dónde finaliza, pues se nos sugiere que esto, el verso, es una elección en buena medida consciente, o mejor, a la vez libre y necesaria, como sucede generalmente con las obras artísticas. Así, contra la disposición de los textos en prosa, lo propiamente importante en la poesía es dónde termina un verso, pues esta disposición está en íntima relación con el conjunto del poema, por lo que si se modifica algo, si se cambia de lugar un verso, o se termina antes o después, el poema entero se ve trastocado de manera importante, mientras que tal cosa no sucede en la prosa, en la que es totalmente irrelevante donde termina una línea (o renglón), y tampoco se trata de una elección (la longitud de los renglones está dada por el espacio con que se cuenta para escribir, o bien por el procesador de textos que se use), es decir, el final de cada línea es un asunto exclusivamente técnico (cf. Eagleton: 36-36). Pero pongamos mayor atención en el rasgo paradójico del verso, del cual hemos dicho consiste en una elección a la vez que libre, necesaria. Ciertamente es que el autor puede decidir dónde finalizar un verso y dar pie al siguiente, sin embargo esto no puede hacerlo con absoluta libertad, desde dos perspectivas. La primera, si pensamos en los poemas que siguen determinada métrica tradicional, el autor no puede darle al verso la medida que quiera como no sea en arreglo a la estructura métrica que esté siguiendo (hexámetro, endecasílabo, alejandrino, etc.), por lo

que es libre de finalizar un verso siempre que se ajuste a la medida dada; pero en segundo lugar, y acaso de manera más importante, si pensamos en todos los poemas de estructura libre que no se rigen por las normas de la métrica tradicional, lo que allí hay en tensión con la libertad del autor es algo que se conjuga en cada verso y en el total del poema, dos fuerzas que pugnan por tener la primacía en cuanto al sentido del poema mismo: una fuerza sonora y una fuerza semántica (cf. Agamben, 2016: 249). El autor de un poema puede decidir libremente dónde terminar un verso, siempre y cuando su decisión se ajuste a la sonoridad del verso en relación con los versos subsiguientes, pero a la vez con el significado o sentido que ya no es exclusivamente el que el autor le quiere conferir, sino el que el poema mismo adquiere, y es en ese sentido que *su* elección no puede ser sino la que es, es decir, necesaria.

Esta característica del poema que se encuentra en su definición misma (según lo hemos anotado), es a la vez un rasgo que la diferencia de cualquier otra elaboración en prosa, incluida la filosofía, pues la prosa no mantiene dentro de sí esta tensión entre el sonido y el significado, sino que, o la resuelve, o la da por sentado. Pero en el poema la tensión vive en el verso (a través de lo que en lenguaje técnico se designa como “encabalgamiento”), y es que, a pesar de que no se adscriba a ninguna métrica tradicional, y no siga conscientemente las pautas de la medida, por su misma configuración el verso posee ya una métrica y a la vez una semántica, y el final de cada verso es a la vez un límite métrico y un límite sintáctico, una pausa prosódica (de recitación) y una pausa semántica; hay por tanto como una *abertura* constante del poema a través de cada verso, pues cada verso es a la vez completo e incompleto, ya que aun cuando cierre en sí mismo su sentido semántico, en su aspecto semiótico y prosódico (o métrico) no puede sino quedar abierto, esperando a ser *continuado* en el verso siguiente mientras sigue viviendo en la pausa, el silencio, y es más, diríase que no es sino justamente en esa pausa y ese silencio donde el poema propiamente vive (una vez más, a diferencia de la prosa, para la que las pausas cumplen únicamente una función técnica en relación con el contenido del discurso expuesto). Esto nos lleva a una gran complejidad, como bien lo advierte Agamben, puesto que si el poema vive en el verso, y el verso se identifica

por ser apertura, algo incompleto y a continuarse en los versos siguientes, ¿qué ocurre con el último verso de un poema? ¿No debería suceder –insinuía Agamben– que el último verso ya no sea verdaderamente un verso, o que en ese punto final el poema (al clausurar la posibilidad del encabalgamiento) se convierta en prosa?

En efecto, algo que caracteriza a la prosa es el cierre de sentido, la coronación de lo semántico,⁶ y en esa perspectiva algo semejante ocurriría si el último verso de un poema significara también clausura de la posibilidad de mantener su apertura. Pero para Agamben la reconciliación entre sonido y significado no es posible en el poema, pues a pesar de la promesa que se puede dibujar en el último verso, hay como un empuje (que acaso venga de los versos previos) que provoca una “caída”, caída en la que no hay cierre, sino presencia defraudada:

La doble intensidad que anima la lengua no se aplaca en una comprensión última, sino que se precipita, por así decir, en el silencio en una caída sin fin. De este modo el poema desvela el objetivo de su orgullosa estrategia: que la lengua consiga al fin comunicarse a sí misma, sin permanecer no dicha en aquello que dice (Agamben: 258).

De esta manera, incluso el último verso no consigue cerrar realmente el poema, no logra que la tensión entre el sonido y el significado se resuelva, y así su carácter paradójico, incompleto, se mantiene. Pero –y aquí es preciso señalar con especial énfasis lo siguiente– este suceso, esta imposibilidad de que coincidan ambas “intensidades lingüísticas” no responde tan sólo a una cuestión técnica sobre la construcción de un poema, o algo estilístico entendido en un sentido superficial (como si, una vez más, replicáramos este cisma resolviéndolo en la separación de forma y contenido), sino que se corresponde con algo crucial que le sucede a la lengua misma en el poema, puesto que si aquí se mantiene la apertura, ésta es constitutiva del que la dice y de aquello sobre lo que se dice:

⁶ Considerándolo desde el aspecto rítmico, determinante en la poesía, Paz anota: “El lenguaje, por propia inclinación, tiende a ser ritmo. (...) el prosista busca la coherencia y la claridad conceptual. Por eso se resiste a la corriente rítmica que, fatalmente, tiende a manifestarse en imágenes y no en conceptos” (Paz, 1972: 68). La prosa propiciaría justamente el uso conceptual del lenguaje, en un intento de escapar de su naturaleza rítmica.

Quizás la prosa filosófica, en cuanto hace como si el sonido y el sentido coincidiesen en su discurso, corre el riesgo de caer en la banalidad, es decir de carecer de pensamiento. En cuanto a la poesía, se podría decir, por el contrario, que está amenazada por un exceso de tensión y de pensamiento (Agamben: 258).

Precisamente una prosa que cierra el sentido de lo que dice en perfecta concordancia con el sonido (lo métrico, lo semiótico, lo no dicho a través del significado) clausura su discurso, pero también clausura la posibilidad de aprehender de otras maneras aquello que dice y aquello sobre lo que lo dice, y es así que el riesgo de esa banalidad del discurso a la que puede llegar la filosofía, según lo advierte Agamben, no es otro sino el riesgo de “carecer de pensamiento”, que, por cierto, conduciría a la “banalidad de nuestro tiempo” (Labarthe). La poesía, en tanto que expresión no cerrada de la lengua (característica posibilitada por el verso) constituiría entonces esa otra posibilidad para la lengua y para el habla, la posibilidad de ser una “lengua distinta”, siempre y cuando no caiga en el exceso de su tensión intrínseca, es decir, en la tentación de convertirse en puro pensamiento. Y aquí asoma finalmente de manera clara qué es aquello que está en juego en la tensión, en la paradoja que se mantiene en el verso del poema, pues si aquel, decíamos, mantiene al poema en su ser como incompleto, es justamente esta “incompletud” la que le permite a la poesía no sólo respirar, vivir, sino también *pensar*. Pero cierto es que hay pensamiento tanto en la poesía como en la prosa; ¿deberíamos, pues, creer que sólo esta cualidad paradójica del verso permite pensar de manera diferente? ¿Es cierto que el reducto último de la poesía es el verso? Es un elemento predominante, sin duda, pero no esencial, como ya adelantábamos, un elemento que acaso no valga tanto por sí mismo como en relación con otros elementos y una totalidad imposible de descomponer. Si es cierto que el verso es constitutivo de buena parte de la poesía, no lo es menos que está en tensión, no sólo intrínseca (con cada uno de los versos que componen un poema) sino también extrínseca, en relación con la prosa, distinción entre ambas que además se acentúa vertiginosamente en la modernidad, cuando la poesía ya no sólo se expresa en poemas en verso, sino también a través de prosa, por ejemplo en el género de la novela (cf. Paz, 1990: 58-59).

Siguiendo con la revisión de los elementos propios del poema, habíamos visto con Eagleton que otro elemento es la “declaración moral”, entendido como la diversidad de valores y significados humanos que aparecen en su contenido, no obstante si para el autor estos contenidos “trascienden” el plano de la experiencia, en nuestro caso habíamos apuntado que sería ésta, la experiencia humana en sus sentido más amplio, la que desempeñaría un papel preponderante en el poema y en la poesía en general. No se trata, por supuesto, de la experiencia al modo como la entiende y la rechaza Eagleton cuando piensa que el contenido de un poema ha de ir más allá de los hechos concretos, pues a nuestro entender, la experiencia no es meramente lo vivido, no se reduce a lo fáctico, conjunto de hechos empíricos de los que después se puede dar cuenta describiéndolos tal como son. Y es en este sentido que podemos afirmar que, no sólo son los valores y significados humanos elementos indispensables en el poema, sino ante todo *lo que de experiencia hay en el poema*. Esto puede ser entendido en dos sentidos, uno de ellos, el ya aludido anteriormente, es decir, como contenido del poema; pero en otro sentido, podemos pensar que la sustancia misma del encuentro con el poema es experiencia.

En el primer sentido, el de la experiencia como contenido del poema, haríamos bien en preguntarnos cómo aparece aquella en éste, pues de darla por sentado perderíamos lo que en el poema se nos descubre. La *singularidad* del poema, esa imposibilidad de reformular su contenido o parafrasearlo, radica en que el poema plasma o da cuenta de una experiencia igualmente singular, se podría decir que es una “traducción” de una experiencia, mas, ¿qué es entonces “experiencia”? Si lo abordamos etimológicamente, la *ex - perientia* o “ex - periri” nos remite a una salida de sí mismo, un pasaje a través de un peligro; no es, por tanto, cualquier cosa vivida, lo que puede reducirse a lo anecdótico (cf. Lacoue-Labarthe: 27-28), sino que implica un despegarse de sí mismo (un salir de sí) en el que hay además un componente de riesgo. Así, pues, el poema sería la constancia de una salida de sí mismo hacia lo *singular*, que no es tampoco mero estado de cosas fáctico, sino acontecer, y esta salida de sí implica ya un riesgo, pues el abandono de uno mismo sea acaso el

mayor peligro de todos (pues es cederse al abandono mismo); por esto, en sentido estricto lo que contiene el poema no es lo que las cosas son en un sentido empírico, sino lo que el poeta *percibe* cuando está más allá de sí mismo, entregado a lo que acontece. Otra manera de ver esto sería notando que aquello de lo que surge el poema no es algo que haya sucedido (pensando el sentido de lo verificable, cuantificable y descriptible), sino que es precisamente de aquello que *no* ha tenido lugar, algo que no ha acontecido en el tiempo de la circunstancia *singular*, circunstancia que es precisamente a la que apunta el poema (cf. Lacoue-Labarthe: 28). Nos encontramos aquí con una opción que presenta el poema, que no es ni la de la realidad entendida en sus demarcaciones fácticas, ni tampoco la de la mera invención fantástica, no es ni lo empírico ni lo simplemente soñado, sino lo *singular*, es decir propiamente la *experiencia*; esta afirmación debatible se mantiene siempre que tengamos en cuenta lo que ya habíamos dicho antes: que un poema, para ser tal, no se limita a describir las cosas, mundo, realidad o vida, sino que les imprime un carácter muy peculiar que puede rozar lo fantástico pero sin convertirse en elucubración o ideación imaginaria sin más, y que el poema procede de una experiencia que tiene por rasgo fundamental el serlo de lo *singular*, de ahí que en un sentido lógico no trate de lo universal (como lo es la pretensión de la filosofía) pero tampoco de lo particular (como lo sería el objeto de las ciencias empíricas), y es por esto que el poema posee un carácter de *intraducibilidad*, aun cuando el poema mismo intente (sin alcanzarlo de manera completa) ser traducción de la experiencia.⁷

En el contenido del poema, además de lo que literalmente nos muestran las palabras (el significado o el plano semántico del poema) se nos manifiesta, por tanto esa experiencia que es de la que surge, aunque

⁷ Tomo básicamente “singular” en el sentido en que lo asume Badiou en su *Manual de inestética*: como aquello que posee su verdad y que no le corresponde a nada más, una verdad que le pertenece absolutamente (a la poesía en este caso) y que no circula por ningún otro registro (literario, filosófico, científico, etc.). (Cf. Badiou, 2005: 9). Cabe agregar que, en ese sentido, lo singular se asocia con el “acontecimiento”, como ese punto conformado por una multiplicidad incalculable (irreductible, y por tanto intraducible) que a su vez tiene la posibilidad de dar lugar a configuraciones que expresan ellas mismas su verdad (cf. *ibíd.*: 11 y ss.).

permanezca de manera no dicha (textualmente), pero incluso cuando la experiencia sea manifiesta el poema no puede sino apuntar a ésta, sin agotarla totalmente:

Lo que indica y muestra el poema, ese algo hacia lo que se dirige, es su propia fuente. Un poema, como recuerda «El Meridiano», está siempre «en ruta», «en camino». La vía que el poema pretende abrirse, es la de su propio venero. Y caminando así hacia su propia fuente, pretende alcanzar la fuente de la poesía en general. El poema dice –o intenta decir– el «brotar» del poema en su posibilidad, es decir, en su «enigma» (Lacoue-Labarthe: 28).

Podemos entender esto que subyace al contenido literal del poema como otro elemento fundamental del mismo, pero esto que se manifiesta en el poema explícita o implícitamente es su propia fuente, de la que mana y a la que se dirige, como menciona Labarthe al evocar el discurso “El Meridiano” de Celan; pero además el poema “intenta decir” el surgir y el recorrido de su fuente, sin conseguirlo de manera total, de ahí que también asevere el autor que el poema “indica” y “muestra”, es decir, el poema *señala* sin que llegue a coincidir con su objeto; la fuente de la que brota el poema permanece por consiguiente como inaccesible, la *experiencia* permanece *singular* aun asomándose a través del poema.⁸

Además de este sentido de la experiencia (en el contenido del poema) que hemos desarrollado, decíamos que hay otro sentido de la experiencia igualmente constitutiva en la poesía, y en este caso sí podemos concordar con Eagleton, quien considerando al poema en su conjunto piensa la experiencia no ya como contenido, sino como lo que sucede en el encuentro con aquel. Es decir, siguiendo a Eagleton, es claro que no todos los poemas presentan experiencias (o lo que aquí hemos anotado más bien como “vivencias”), pero no es eso lo fundamental, uno no se acerca a un poema buscando descubrir la narración de una serie de hechos, los

⁸ A este respecto, también Paz reconoce la naturaleza “inefable” (y paradójica) de la fuente de que surge el poema: “Sin dejar de ser lenguaje –sentido y transmisión del sentido– el poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje” (Paz, 1972: 23). La *experiencia* o *lo singular* sería precisamente eso que está más allá del lenguaje, pero que el lenguaje mismo –a través del poema– busca alcanzar.

poemas están más allá de este interés: “No es la experiencia *detrás* de *El rey Lear* lo que nos interesa, sino la experiencia que la obra *es*” (Eagleton: 43). Por tanto, se podría decir que algo acontece al acercarnos a un poema, y que es también, al menos en parte, algo propio del poema mismo: ocurre un encuentro, una experiencia, que no es en realidad experiencia *del* poema (es decir, no es el hecho de leer o escuchar el poema), sino que el poema mismo es experiencia de la cual pasamos a formar parte en ese encuentro singular. Si la experiencia es, además, como habíamos dicho, un salir de sí, cuando nos encontramos con un poema salimos de nosotros mismos, ya no somos únicamente nosotros, sino que somos en conjunto con el poema (de ahí que no sea la vivencia de un objeto: el objeto “poema”), y esto es más fundamental que aprehender únicamente un contenido descriptivo o imaginativo. Sin embargo, es claro que para que esta experiencia del encuentro pueda darse son precisos ciertos factores, primordialmente en el poema, pero asimismo en el lector o escuchador. No entraremos aquí a examinar la disposición que permite que una persona experimente la poesía, tan sólo señalaremos un aspecto más que consideramos constitutivo de la poesía y que precisamente colabora en que dicha experiencia pueda tener lugar; con esto, además de lo relativo al verso, al contenido y al origen, habremos dado cuenta someramente de lo que hace a un poema.

¿Cómo alude la poesía a lo *singular*? Resulta claro que si es lo *singular* lo que tiene cabida en el cuerpo de un poema, las palabras usadas de una forma técnica, descriptiva o pragmática no bastan, sino que es preciso que la lengua tome en el poema diversas formas que sirvan para *indicar* o *mostrar* (señalar) eso *singular* de lo que mana el poema; este uso de la lengua ya está dado, por una parte, con la forma del verso, que como veíamos permite un tipo diferente de pensamiento en el que se da la apertura de sentido (o sentidos), dando lugar a diversas posibilidades en que nunca se clausura el sentido total del poema. Pero también hay otros “recursos” estilísticos que se emplean, que, sin embargo, al examinarlos bien, dejan de ser meramente “recursos” para descubrir su potencia generadora. En este caso hablamos de la metáfora, la cual se puede entender como una traslación del sentido de una palabra hacia otra que en principio puede serle completamente ajena,

según el contexto de lo que está siendo dicho. Pero esta traslación no es azarosa ni arbitraria, sino que responde al intento de *mostrar* de mejor manera el acontecer del que surge el poema, de ahí que posea un carácter sumamente plástico, o hasta *sensual*, diríamos, y que tenga como consecuencia que las metáforas sean mayoritariamente *imagen*,⁹ lo cual implica a su vez un modo distinto de organizar y dirigir el pensamiento (no ya en torno a un discurso que usa de secuencias de abstracción y en el que cada significante tiene su referente). Hay, por tanto, algo oscuro en la metáfora, algo que no permite que el poema sea leído como diciendo lo que textualmente plasma.

El eje central que mueve a la metáfora es la analogía, que pone en comunión diferentes significantes para aludir a un referente que no puede ser agotado con un significado unívoco, es decir, al emplear la metáfora la poesía asume que no se puede referir a lo real (o ciertos aspectos de lo real) más que de manera análoga, nunca por medio de una aprehensión directa de su objeto.¹⁰ Pero el recurso a la metáfora, mientras que puede ser empleado como algo técnico cuyo fin es tan sólo dar un cariz estético al poema, en el fondo se sostiene en una concepción más honda del lenguaje y su relación con la realidad, según la cual hay una distancia insalvable entre ambos y todo lenguaje es, en su seno, analógico, es decir, no constituye una captación inmediata y absoluta de la realidad, sino que sólo alude a esta con mayor o menor cercanía; en otras palabras, el lenguaje mismo sería en su propia naturaleza de carácter metafórico.¹¹ Determinados usos del lenguaje –como el filosófico y el científico– habrían olvidado esto, y a su empeño de *hablar de* la realidad le habrían agregado la pretensión de la verdad, que sería justamente la característica de no aludir a lo real

⁹ Y es, por tanto, la imagen otro elemento natural de la poesía. Podría decirse que cuando las palabras reconocen su carga sensual o pictórica, se vuelven palabras poéticas, es decir, metáforas: “Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es –ritmo, color, significado– y, asimismo, es otra cosa: imagen” (Paz, 1972: 22).

¹⁰ Hemos de indicar aquí, además, algo que no se suele señalar con demasiada frecuencia: que la metáfora no es sólo analogía, sino también paradoja. En efecto, que una palabra sea y no sea lo que es, o, dicho de otra forma, que significando lo que significa, a la vez signifique otra cosa, algo más, no es sino paradoja.

¹¹ En palabras de Paz, se trata del carácter simbólico del lenguaje, el cual, en su estado natural, no es sino poesía. Cf. Paz, 1972: 34.

a través de analogías, sino de aprehenderlo (*poseerlo*) en su ser tal como es (o tal como se presenta).¹² Pero en realidad poesía y filosofía compartirían el mismo origen en la metáfora (cf. Steiner: 17), como maneras de percibir lo indecible y después elaborar formas de dar cuenta de aquello a través de esfuerzos y derroteros distintos. Es así que incluso, para Steiner, la metáfora habría no sólo precedido al pensamiento abstracto, sino que también le habría dado origen, pero no como si la abstracción se hubiera desprendido sin más de las metáforas, sino ante todo dando impulso para construir narrativas a partir de diversas posibilidades lógicas que no obstante serían otros tantos casos de metáfora (cf. Steiner: 34). Y es que, antes de cualquier pensamiento abstracto hubo y hay *sensación*, imagen, y sólo entonces arranca el uso del lenguaje como un intento de dejar constancia de semejante estupor –pero, si como afirmábamos antes, el lenguaje y el pensamiento no van por caminos separados, sino que constituyen parte de un mismo fenómeno, hemos de decir entonces que en ese suelo común que es la metáfora germina también la posibilidad del pensamiento mismo. ¿Cómo se relaciona la poesía con el pensamiento?

Para Steiner, filosofía y poesía en tanto que configuraciones del lenguaje implican ya determinada orientación del pensamiento, acorde con aquellas configuraciones que cada cual adopta: ambas se erigirían desde un límite (el de lo indecible o lo inefable, a lo que no alcanza el lenguaje), pero mientras que la filosofía optaría por el camino de hacer del lenguaje algo sumamente transparente y libre de ambigüedades, la poesía por el contrario se solazaría en un uso constantemente creativo del mismo, sería el ejercicio constante de reinventar el lenguaje (cf. Steiner:

¹² Esta es aparentemente la tesis que en *La metáfora viva* Paul Ricoeur estaría criticando a lo expuesto por Derrida en *La mitología blanca*. Más allá del debate entre estos dos grandes autores, resulta interesante señalar que las tesis que aluden a un “doble impensado” en la filosofía apuntan a cuestiones fundamentales, no sólo para la empresa de de-construcción que lleva a cabo Derrida, sino para una re-interpretación general de la tradición filosófica. En efecto, según este “doble impensado”, por una parte los conceptos filosóficos disimularían las metáforas de las que surgen y, como consecuencia, en segundo lugar, la metafísica en su conjunto sería comparable a una especie de mitología que habría olvidado su origen metafórico. “Al revelar esta implicación originaria de la filosofía y de la metáfora en el nivel de sus presuposiciones metafísicas ocultas, la deconstrucción derridiana pone conjuntamente en cuestión la autonomía del concepto filosófico y la autonomía de la metáfora” (Amalric, 2012: 29).

226). Algo similar, aunque desde otra perspectiva, aduce María Zambrano, para quien poesía y filosofía (equiparada con “el” pensamiento por excelencia) nacen del asombro, pero:

Diríase que el pensamiento no toma la cosa que ante sí tiene más que como pretexto y que su primitivo pasmo se ve en seguida negado y quién sabe si traicionado, por esta prisa de lanzarse a otras regiones, que le hacen romper su naciente éxtasis (Zambrano, 1993: 16).

La poesía, por el contrario, no renegaría de la fuente de su asombro, sino que se demoraría ante su presencia, no haría *violencia* sobre las cosas (como la filosofía) sino que cantaría su presencia. El pensamiento de la poesía estaría, por consiguiente, unido con su uso creativo o de constante renovación, en el que lo claro y lo distinto no son directrices que ha de seguir, sino que se mueve con una mayor soltura que le permite ahondar de maneras continuamente novedosas en las regiones más diversas de la realidad —de la experiencia o de lo *singular*—. Pero, si queremos ser más precisos en la caracterización del pensamiento de la poesía, conviene ver su contraste, es decir, las objeciones que la filosofía habría lanzado alegando precisamente la falta de pensamiento de la poesía. Y para ello volveremos la vista nuevamente a Platón, paradigma de los ataques hacia la poesía.

Si en la *República* Platón expulsa a los poetas, era en buena medida por la dimensión imitativa de su quehacer, pues en la organización de su comunidad ideal toda imitación implicaba hacer prevalecer lo alejado de lo original, es decir, de la Idea. No es gratuito que su comunidad ideal sea una comunidad filosófica (o gobernada por filósofos), pues ello tiene el sentido de que la República misma y la filosofía, es decir, el pensamiento que conduce a la verdad de las cosas, son conmensurables o, lo que es lo mismo, la verdad habita en la comunidad. Pero si la imitación es un alejamiento de la verdad, es porque el proceso que la genera se concibe opuesto al proceso que conduce a dicha verdad, es decir, el arte de imitar sería opuesto al arte racional por excelencia:

¿A qué, dentro del pensamiento, se opone la poesía? La poesía no se opone directamente al intelecto (*nous*), a la intuición de las ideas. No se opone a la dialéctica, considerada como la forma suprema de lo inteligible. Platón es muy claro en este punto: lo que prohíbe la poesía es el pensamiento discursivo, la *dianoia*. Platón dice que “el que le presta oído debe estar en guardia por temor al gobierno en su alma”. *Dianoia* es el pensamiento que atraviesa, el pensamiento que conecta y deduce. El poema en sí mismo es afirmación y deleite —no atraviesa, habita en el umbral. El poema no es un cruce sujeto a reglas, sino más bien una ofrenda, una proposición sin leyes (Badiou, 2005: 17).¹³

No obstante, como bien podemos ver en lo que señala Badiou, a lo que se opone la poesía es a la *dianoia*, es decir al pensamiento discursivo, no a la intuición intelectual y ni siquiera a la dialéctica, y se le opone porque el pensamiento discursivo tiene una serie de requerimientos que sirven como criterios para aprehender los objetos de los que trata (y así allanar el camino a la captación de las Ideas), mientras que la poesía está libre de reglas y acaece más bien como un don o una inspiración. Ahora bien, para comprender mejor esto en el marco del pensamiento platónico, conviene recordar que para Platón la *dianoia* es un procedimiento que encuentra su modelo propiamente en las matemáticas, en específico en la geometría, antesala de la intuición inteligible de las Ideas; las matemáticas por consiguiente funcionan como el paradigma de la razón y aún más del pensamiento mismo. La consecuencia de esto, ya se ve, es que todo aquello que no siga el modelo matemático no puede sino garantizar un camino hartamente dudoso para el pensamiento, puesto que las matemáticas, siendo lo más cercano que hay para tratar con entidades “suprasensibles”, son las que más se acercan al conocimiento verdadero; las entidades abstractas, diríase, son el conducto hacia el saber inteligible, y por lo tanto el verdadero pensar, o cuando menos el correcto. La poesía, por el contrario, entendida como imitación, se reduciría a lo concreto, a lo empírico, y sobre todo permanecería enlazada con lo sensible:

Por otro lado, y de manera más profunda, aun admitiendo la existencia de un pensamiento del poema, o que el poema es en sí mismo una forma de pensamiento, este pensamiento es inseparable de lo sensible. Es un pensamiento *que no puede*

¹³ Todas las citas de Badiou (2005) son traducción propia desde el inglés.

ser discernido o separado como un pensamiento. Podríamos decir que el poema es un impensable pensamiento. Las matemáticas son, en cambio, un pensamiento que es inmediatamente escrito como pensamiento, un pensamiento que existe precisamente sólo en la medida en que puede ser pensado (Badiou, 2005: 19).

Parecería, pues, que el modo de pensar verdadero o al menos el correcto en Platón (para inteligir las Ideas) consistiría en un pensamiento puro, esto es, no mezclado con lo sensible, sino exclusivamente en diálogo consigo mismo, tal como resulta en las matemáticas, en las que se prescinde de toda representación material para acceder a su cuerpo de verdades. Con todo, Platón no puede menos que recurrir a los mitos, es decir, a un modo de pensar poético precisamente allí donde el pensamiento discursivo no puede avanzar más; en suma, aun para Platón la poesía es un modo *otro* de pensar.

Pero si devolvemos la mirada a nuestro tiempo, en donde claramente la poesía ya no es concebida como imitación, ¿cómo se comprende entonces su relación con el pensamiento, si es que la hay? Esta cuestión está estrechamente ligada con la de su relación con la filosofía, pues es justamente ésta una de las áreas en las que el pensamiento se despliega con mayor plenitud, por lo que podríamos señalar los tipos de relaciones que habíamos analizado más arriba, es decir, en este caso, el pensamiento *en* la poesía, la poesía *en* el pensamiento y, por último, la poesía *como* pensamiento. Siguiendo a Badiou, para los modernos la poesía no es tan sólo algo donde hay pensamiento, sino que ante todo la poesía en sí misma es una forma de pensamiento, esto quiere decir que el pensamiento mismo *piensa en* o *desde* el poema, éste es capaz de presentar a través de metáforas un “régimen de pensamiento”, del mismo modo como las matemáticas constituirían otro “régimen de pensamiento” distinto (cf. Badiou, 2005: 20), lo cual viene a significar en último término que la poesía por sí misma produciría, al tiempo que pone en acción, una manera de pensar conforme a sus propios mecanismos y objetivos, y sobre todo, conforme a sus propias verdades¹⁴ (y lo que entonces será

¹⁴ Bien visto, la característica más básica de un “régimen de pensamiento” es su unidad u homogeneidad (frente a otros posibles regímenes). Dicho en otras palabras, lo que constituye al pensamiento es su búsqueda de unidad, afirmación que podemos ver en

considerado verdadero dentro de su ámbito). ¿En qué consiste este “régimen de pensamiento” propio de la poesía? Ya lo hemos visto, consiste justamente en su peculiar *estilo*, es decir, en el contenido que es sobre lo *singular*, no meramente sobre lo acaecido fácticamente; en el verso que es precisamente la apertura de la posibilidad, de un cierre nunca definitivo; es la metáfora, que apuesta por dar cuenta de lo sensible a partir de significantes lógicamente diferentes; pero es también un remontarse a la propia fuente de la *experiencia* que origina el poema, una búsqueda de su propio origen que sin embargo nunca se cumple, sino que se entrega al silencio, se derrumba en medio del camino y se cede así a lo que no es vivencia (descripción, hechos), sino pura ausencia y peligro, pues en la poesía se cumple, aunque sea momentáneamente, ese salir de sí mismo, y es por esto por lo que la poesía también es “ex - tasis”, y es por lo que el poema no puede sino pensar (cf. Lacoue-Labarthe: 32).

Caeríamos en un error si intentamos medir a la poesía con los mismos parámetros con que valoramos el pensamiento científico o el filosófico, pues cada ámbito pondría en juego sus propias estructuras significantes de manera diferente, es decir, en cada caso el lenguaje sería empleado de una manera distinta, sin que permita una equiparación a partir de un criterio único, universalmente válido para cualquier configuración lingüística (acaso sea por esto, por la posibilidad de que haya otras formas de pensamiento diferentes a las que han predominado en Occidente—desde una racionalidad técnico-científica— que se abra la posibilidad, con la poesía, de un futuro distinto fincado en otro pensamiento posible). A partir de esto, ya que hemos reconocido que el poema mismo *piensa* (a su manera), resta ver cuál es su relación con el conocimiento.

Pero, si como habíamos dicho, la poesía está inscrita en un “régimen de pensamiento” que ella misma constituye (del mismo modo que las matemáticas o las ciencias empíricas producen un régimen de pensamiento

los esfuerzos de Platón por alcanzar lo inteligible. Pensar sería, por tanto, una manera de alcanzar la unidad, y así, lo más propio del pensamiento filosófico sería justamente la búsqueda de la unidad (en la Idea, el concepto, el sistema, etc.). Pero como bien lo menciona Zambrano, la poesía también tiene su unidad, una unidad diferente a la de la filosofía, una unidad que se parece más a la de la música y la del lenguaje en su conjunto (cf. Zambrano: 21).

propio), se despliega en su interior un procedimiento de verdad que parte en principio del ámbito de la *experiencia* humana, pero que conforma su propio ámbito –formas y criterios (por lo que, como se ve, ya no se trata de la verdad como “correspondencia”, sino de otra noción de verdad)–. Esto quiere decir que, si la poesía piensa, si el pensamiento *piensa en y a través* del poema, lo hace configurando su propio ámbito de verdad que no puede ser equiparado con la verdad de otros regímenes de pensamiento sin extraerlo de su suelo vital. Así, el pensamiento que se despliega a través del poema como procedimiento de verdad no está sujeto a las condiciones de la justificación, la argumentación, la conceptualización, ni a las demandas de la claridad, la coherencia o la precisión en el uso del lenguaje, porque allí el pensamiento no sigue el cauce de la razón discursiva, sino que se conduce más bien por sendas de apertura (*incompletud*), mostrando (señalando o indicando) lo *singular*.¹⁵ ¿Cómo es la verdad que se hace patente en un *uso* semejante del lenguaje? De manera parecida a las matemáticas (y, en realidad, a la filosofía misma), parte de la multiplicidad de cosas que se nos presentan en la realidad, pero sigue entonces otros derroteros:

La poesía hace verdad de lo múltiple, concebido como una presencia que ha llegado a los límites del lenguaje. Dicho de otra manera, la poesía es el canto del lenguaje como capacidad de hacer presente la pura noción del ‘hay’ en el borrón de su objetividad empírica (Badiou, 2005: 22).

Esa presencia, lo *singular* que constituye una *experiencia*, no puede ser dicho del mismo modo que se dicen las cosas bajo el uso pragmático del lenguaje, en ese sentido alcanza un límite a partir del cual se inaugura la verdad del poema: el lenguaje ya no habla (o discurre), *canta*, mientras que los hechos y las vivencias se desvanecen en esa tentativa de dar cuenta de la *experiencia*, que en propiedad no puede ser dicha (ni apresada ni agotada) sino únicamente *señalada* (intento de hacer presente aquello sin *representarlo*, es decir, *mostrándolo*). Pero, además, la presencia que

¹⁵ Así, para Zambrano, el pensamiento, es decir, la unidad que de algún modo alcanza la poesía, es incompleta: “De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea a toda poesía” (Zambrano: 22).

se hace patente a través del pensamiento del poema va cargada de una potencia, pues “Toda verdad, ya esté ligada al cálculo o extraída de la canción del lenguaje natural, es sobre todo *un poder*. La verdad tiene el poder sobre su propio llegar a ser infinito” (Badiou, 2005: 22), es decir, el procedimiento de verdad que se despliega en cualquier régimen de pensamiento implica la generación de un *poder*, y en el caso de la poesía no es diferente. ¿Qué poder se genera en la verdad de la poesía? Si el poder de la verdad, como lo anuncia Badiou, tiene que ver con apropiarse de su propio despliegue (su “llegar a ser” nunca finalizado, sino abierto, infinito), en el caso de la poesía se genera a partir del uso que hace del lenguaje nuevas y diversas anticipaciones de lo que puede llegar a ser ese lenguaje, los recursos del lenguaje son explorados, creados y re-creados, y de este modo nuevas formas de pensamiento poético tienen lugar a la par que nuevas posibilidades para el lenguaje mismo. El pensamiento, la verdad y el poder del poema, anuncian *otro* lenguaje que es a la vez inmanente y creado (cf. Badiou, 2005: 23), surge de las propias posibilidades del lenguaje bajo la configuración del pensamiento poético, arrojando nuevas maneras de percibir lo real, pero sin asirse por ello a un “más allá” del lenguaje, pues, en último término, aunque lo que quiera *mostrar* el poema se encuentra a partir de los límites del lenguaje, no tiene otra materia para dar cuenta de aquello más que el lenguaje mismo; por esto, la poesía nunca concluye. La verdad del poeta no es la del pensamiento filosófico, no es una verdad que se contrapone al engaño. El poeta ama la verdad, pero no la verdad dicotómica y excluyente, la que distingue, selecciona y posee; la verdad del poeta es la que concibe el todo a través de cada una de sus partes, no es una verdad *a priori* sino *a posteriori* (cf. Zambrano: 24); la verdad del poema admite, pues, lo paradójico, lo contradictorio, lo irreconciliable y, por esto, a veces es posible que suceda en su interior una conciliación.

Conclusiones

Podemos ensayar ahora una síntesis de nuestro recorrido en torno a la poesía. Hemos dicho que la poesía, en su expresión bajo la forma del poema, tiene que ver con un trabajo *con* y *sobre* el lenguaje. Ahora bien, hay muchas maneras de trabajar el lenguaje, pero lo que es propio de la poesía es cierta liberación del mismo, cierta restauración de su potencia originaria, esto es, múltiple, equívoca o plurívoca. ¿Por qué la poesía restaura al lenguaje a su naturaleza originaria? Porque el lenguaje, antes que ser tratado, discurso, análisis, reflexión, sistema, significado unívoco, es pluralidad de sentidos, materia, sensibilidad, símbolo, ritmo. “El lenguaje, por propia inclinación, tiende a ser ritmo”, dice Paz (1972: 68), y Borges por su parte, dirá que “El lenguaje es una creación estética” (Borges, 2006: 224).¹⁶ Por el contrario, la prosa busca la coherencia, la claridad conceptual, la reducción de lo diverso a la identidad, así sea la del significado o la definición. Para que el lenguaje trascienda las vallas que le impone su uso denotativo, utilitario, prosaico, echa mano de unos recursos que precisamente lo habilitan para que se convierta en imagen: el lenguaje recupera su cualidad de ser forma, color, materia, gracias a una sintaxis que se funda no ya en la significación sino en el ritmo, que a su vez es un trabajo con los sonidos y los silencios, los acentos y las cesuras –para lo cual, de manera predominante pero no exclusiva, es importante la disposición de las palabras en forma versificada–. Pero el ritmo, naturaleza vibrante y viva del lenguaje, no equivale en la poesía a su métrica, no basta una organización en metros para que se suscite el ritmo, sino que ha de ser ante todo imagen y sentido. Y esto, ritmo, imagen y sentido, de acuerdo con Paz, se da simultáneamente en la frase poética, es decir el verso, que es la unidad mínima del poema que contiene lo poético que hay en él (cf. Paz, 1972: 70).

El ritmo, a su vez, se muestra en y suscita imágenes; el lenguaje liberado así a su propio ritmo es creativo, sin fin ni finalidad definida de antemano. Lo cual no niega su dimensión de sentido y significación, sino

¹⁶ Y, en un sentido análogo al de Paz, dirá en otra parte que en la poesía el lenguaje regresa a su “fuente originaria”, una fuente de la cual mana con su carácter originariamente *mágico*. Cf. Borges, 2001: 45.

que, por el contrario, la acentúa pero desde otra perspectiva, llevándola a cotas más elevadas o más profundas, a los límites de lo decible: “La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes” (Paz, 1972: 22). Así, podríamos aseverar que en ello consiste la poesía, el poema: un uso del lenguaje a través del cual éste regresa a su natural ambigüedad, mediante el cual, siendo significativo es además algo más: sensibilidad; decididamente, significado e *imagen*. Lo anterior conlleva que al poner atención a los poemas escritos en “verso libre”, es decir, sin una estructura métrica rígida, podamos encontrar también lo poético y llamarlos “poemas” con todo derecho, pues allí el ritmo permanece (cf. Paz, 1972: 72), así sea suscitando imágenes muy distintas a las de los poemas con estructuras clásicas. Y, ciertamente, otro tanto podríamos decir de la poesía en prosa o de la “prosa poética”.

Tratándose la poesía ante todo de *imagen*, la metáfora tendrá una preeminencia de primer orden en el poema. Como dice Paz: “la metáfora es el principal instrumento de la poesía, ya que por medio de la imagen—que acerca y hace semejantes a los objetos distantes u opuestos— el poeta puede decir que esto sea parecido a aquello” (Paz, 1972: 64). No obstante, habríamos de cuidarnos de observar en esto un esfuerzo del orden de la representación: el poeta no busca *representar* una realidad, no busca, al acercar entre sí los diferentes, los opuestos, reducirlos a una unidad indistinguible, pura identidad, sino que, por el contrario, dicha reunión de contrarios supone, a través de la metáfora, la revitalización y brillo de sus diferencias. Es por ello que, si puede hablarse de imitación, de *mímesis* en la poesía, no es en el sentido de la representación de lo idéntico, mera copia de lo existente, sino en el de “creación original”: “evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre, algo que se confunde con el tiempo mismo y con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular” (Paz, 1972: 66).

Pero acaso la poesía no se encuentre allí donde se la busca, sino en donde se la *siente*, por muy trillado que suene esto. Pues en efecto, se pueden analizar sus estructuras (o su carencia de éstas), sus formas, sus componentes mínimos, el metro, la versificación, las metáforas, y los

demás recursos estilísticos de que se puede echar mano, pero todo ello no nos dará sino una pálida imagen del poema, similar a la de las piezas de museo, los ejemplares de especímenes disecados en el laboratorio, o las fotografías que ya sólo pueden evocar bellos recuerdos para una memoria anhelante. Por el contrario, la poesía es ante todo asunto vivo, o, por mejor decir, es ella misma vida. Es así que “sentir la poesía” —ser de *sensación* ella misma, según hemos visto— no es más que experimentarla, pero por supuesto, no es menos que eso. La poesía vive y se revitaliza sólo en la *experiencia* que tenemos y hacemos de ella, es decir de nosotros mismos, o sea, de algo más que “nosotros”, más allá de nuestra identidad delimitada. El lenguaje, el ritmo y las imágenes sin duda son recursos que colaboran en esto, pero sólo valen en el momento en que la poesía, ya sea recitada, ya leída, se encuentra con un escucha o un lector, que a su vez se vuelve poeta él mismo, esto es, creador. Es así que Borges, desconfiando de las definiciones, prefería proclamar que la poesía es ante todo experiencia estética que no sucede en un nivel lógico-racional sino que tiene lugar ante todo en el orden de la sensibilidad: la poesía, en tanto experiencia estética, es algo que se siente (materia, imagen), y por ello es indefinible (cf. Borges, 2006: 225). A esto alude también Octavio Paz, al entender que, más allá de las formas y los elementos constitutivos del poema, sólo estamos auténticamente ante y con poesía cuando tenemos acceso a una experiencia poética, experiencia que él llamará la “participación”; participación, ya se entiende, no meramente intelectual, ni posible mediante una lectura mecánica del poema, sino experiencia a través de la cual participa el lector o el escucha cuando, imbuido plenamente en el poema, siente, padece, y es llevado, así sea por un instante, más allá de sí para ser *otro* (cf. Paz, 1972: 25).

Referencias

- AGAMBEN, G. (2016). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Argentina: Adriana Hidalgo.
- AMALRIC, J.-L. (2012). *Ricoeur, Derrida. El desafío de la metáfora*. Bogotá: Universidad El Bosque.
- BADIOU, A. (2005). *Handbook of inaeconomics*. California: Stanford University Press.
- BORGES, J. (2001). *Arte poética: Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- BORGES, J. L. (2006). La poesía. En S. Nazará, & M. A. Bautista, *Poéticas. Antología* (pp. 221-235). Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas.
- EAGLETON, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. (2006). *La poesía como experiencia*. Madrid: Arena Libros.
- ORTIZ, G. (2017). La poesía como filosofía. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 8 (Especial: El mestizaje imposible), 143-173.
- PAZ, O. (1972). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, O. (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Tercera ed.). Barcelona: Seix Barral.
- SOARES, L. (2005). *Concepciones de la poesía en Platón. Un análisis comparado de las relaciones entre poesía y filosofía en República y Fedro*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- STEINER, G. (2012). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica/Siruela.
- ZAMBRANO, M. (1993). *Filosofía y poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

