

La verdad en la poesía
Una reivindicación de lo poético en diálogo con Hegel y Borges

Trabajo de investigación para optar al título de Magister en Filosofía

Yulieth Estefanía Ruiz Pulgarín

Directora:

Ana María Rabe

Co-director:

Stascha Rohmer

Universidad de Antioquia

Instituto de Filosofía

Maestría en Filosofía

Medellín

2020

Agradecimientos

En primer lugar, deseo expresar mi agradecimiento a la Universidad de Antioquia y al Instituto de Filosofía por la financiación de mi maestría. Gracias al estímulo de Estudiante Instructor he podido culminar el proceso y he tenido la oportunidad de fortalecer mi formación a través de la experiencia docente. Por otra parte, no tengo más que profundos y sinceros agradecimientos con mis asesores del trabajo de investigación: la Doctora Ana María Rabe y el Doctor Stascha Rohmer. El diálogo con ellos fue esencial en mi trabajo. Las discusiones y las revisiones minuciosas que ellos hicieron me permitieron dar mayor claridad y profundidad a este trabajo. A la profesora Ana María quiero agradecerle particularmente por sus esfuerzos y por la dedicación que siempre tuvo frente a este trabajo. Tal vez ella ha sido la mayor aliada y a la vez la mayor crítica de esta tesis. Sus preguntas, sus cuestionamientos constructivos y sus reflexiones me ayudaron siempre a concretar los fines de mi trabajo. La profesora Ana no solo me apoyó como profesora, sino también como filósofa, por lo que este trabajo es el fruto de un esfuerzo en conjunto.

Agradezco también a mi familia por su apoyo incondicional en todo momento. Mi madre siempre me animó para que sacara adelante este proceso. Asimismo, quiero agradecerle a Daniel que, además de contagiarme de su amor por Borges, ha sido una voz de aliento siempre.

Índice

Introducción

Capítulo 1: El problema histórico de la verdad en el sistema hegeliano.....1

- 1.1. La teoría hegeliana de la verdad y el «Ardid de la Razón» en la historia.....5
- 1.2. La tensión histórica entre poesía y filosofía en la manifestación de la verdad...11
- 1.3. La relación entre lo particular y lo universal en la constitución de la verdad....23
 - 1.3.1. Lo universal y lo particular en el concepto.....23
 - 1.3.2. El problema de lo particular en la identidad conceptual.....32
 - 1.3.3. Una nueva visión de la verdad en lo particular y lo universal.....43
- 1.4. La relación entre la poesía y la filosofía.....48

Capítulo 2: La verdad en la poesía50

- 2.1. El valor de la poesía en los tiempos de «penuria».....51
- 2.2. La poesía y el poema.....59
- 2.3. Lo universal y lo particular en la poesía.....66
 - 2.3.1. La particularización de lo universal.....66
 - 2.3.2. El lenguaje y la verdad poética.....80
 - 2.3.3. La imagen poética.....87
 - 2.3.4. La unidad orgánica de lo universal y lo particular.....91

Capítulo 3: «Un hombre puede ser todos los hombres»: lo universal y lo particular en la poesía de Borges93

- 3.1. La poesía como lugar de encuentro con lo humano.....93
 - 3.1.1. El reconocimiento de nuestra finitud a través del lenguaje poético.....94
 - 3.1.2. El encuentro con lo otro y con la contradicción que somos.....100
- 3.2. La enumeración y las cosas particulares.....106
- 3.3. Un hombre y todos los hombres.....111
 - 3.3.1. Los arquetipos de hombre.....113
 - 3.3.2. La intimidad poética entre lo universal y lo particular.....116

Conclusiones.....120

Introducción

La pregunta por la verdad ha estado presente a lo largo de la historia de la filosofía de múltiples maneras. Los filósofos de todos los tiempos han intentado comprender y expresar la verdad tanto del mundo como de la existencia humana. Pero no solo la filosofía se ha ocupado de esta tarea, sino también el arte, la ciencia y la religión. Ahora bien, la preocupación por lo verdadero se ha manifestado a veces en la historia como un derecho exclusivo. Cabe pensar, por ejemplo, en la concepción positivista que reduce lo verdadero a lo que puede ser comprobado en el marco de las ciencias experimentales. Puede pensarse también en el hecho de que las diversas religiones reveladas han convertido su visión de la verdad en un dogma en el que hay que creer a costa de otras visiones del mundo.

Aunque la filosofía ofrece las herramientas para analizar críticamente las distintas formas de expresar lo verdadero —y quizá para conciliar sus diferencias—, tampoco ha estado exenta de la pretensión de adueñarse de la verdad. Con el fin de defender su autoridad exclusiva en el campo de la pregunta por la verdad, la filosofía ha entrado desde sus orígenes en tensión con otras formas de expresión de lo verdadero, entre ellas la poesía.

Durante mucho tiempo, la poesía y la filosofía fueron consideradas como polos antagónicos en el contexto de la pregunta por la verdad. La profundidad de esta escisión se debe en parte a que esta discusión se originó ya en la antigüedad. Antes de que la filosofía apareciera como fuente de la verdad en el mundo griego, la poesía ya la había fundado. Ambas entraron en tensión desde el momento mismo en que la filosofía intentó separarse del universo mítico que la poesía expresaba. El antagonismo fue acentuado por Platón y estuvo presente por mucho tiempo en la tradición occidental, hasta que el pensamiento romántico intentó poner fin a la escisión.

Como los demás filósofos en la tradición occidental, también Hegel heredó este problema filosófico fundamental. En su obra no solo tiene repercusión el ideal romántico de conciliar poesía y filosofía, sino también el imperativo filosófico de

hacer de la verdad el objeto exclusivo de la filosofía. Lo segundo tuvo finalmente más peso en su pensamiento que lo primero. De hecho, la verdad es un elemento central de su obra, como evidencia la pregunta que aparece en el tercer libro de *La ciencia de la lógica* (2015): “¿[Q]ué objeto hay más sublime para el conocimiento que la verdad misma?” (p. 119).

Una de las virtudes de la filosofía hegeliana consiste en haber reconocido que la verdad no existe más allá del hombre ni abstrayendo de lo humano, sino que se realiza a través del pensamiento humano y se manifiesta en diversas obras del hombre pertenecientes a los ámbitos del arte, la religión o el Estado. Con ello, Hegel intentó devolverle a la poesía su autonomía y superar la visión clásica de la poesía como mera imitación o apariencia. Es más, Hegel es el primero en reivindicar de manera positiva la apariencia (*Schein*) en el arte superando la visión platónica peyorativa de los poetas. Platón había reducido la apariencia del arte a una mera ilusión en relación con la realidad de las cosas. Hegel, en cambio, reconoció que la dignidad del arte se encuentra precisamente en la apariencia (*Schein*). La apariencia no es ilusión ni un espejo deformado de la realidad, sino el modo en el que aparece el contenido espiritual en una forma concreta. La verdad necesita manifestarse en el arte a través de una apariencia que le da un ser-ahí para ser intuitivo sensiblemente. A través de la apariencia, lo espiritual adquiere realidad efectiva en la experiencia, es decir, la apariencia constituye el ideal a través del cual la Idea se concreta y manifiesta para el hombre. En este sentido resalta Hegel que “a la *esencia* misma le es esencial la *apariencia*; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera, sino fuera *para* alguien, *para* sí misma como para el espíritu en general”. (Hegel, 1989b, p. 12).

Ahora bien, aunque Hegel tuvo una visión positiva de las artes, no dejó atrás la tradición filosófica que se imponía sobre otras formas de manifestación de la verdad. En el sistema filosófico de Hegel, en su concepción de la historia y la verdad se privilegia la filosofía sobre la poesía y sobre otras formas de manifestación de la verdad.

En el sistema hegeliano, la realización de la historia coincide con el devenir de la verdad. Esto es lo que se conoce como el “Ardid de la Razón”. Lo verdadero es lo que acontece en el concepto —lo Absoluto— y adquiere su realidad en la filosofía en tanto que esta es la que comprende lo Absoluto desde la forma del pensar puro

universal. Esta idea tiene como consecuencia reducir las demás formas del Espíritu —el arte y la religión— a esferas incompletas de la verdad.

Para Hegel, la poesía ya no tiene en la modernidad la función de manifestar e instaurar la verdad, pues esta función le correspondía, según su visión, únicamente en la antigüedad. Ciertamente, hoy en día ya no nos congregamos en torno a la poesía, como lo hacían los griegos. Asimismo, la verdad —que Hegel identifica con Dios— ha dejado de ser una prioridad para el hombre actual y ha sido desplazada gradualmente por la racionalidad instrumental que prima en nuestro tiempo. Hemos cambiado los dioses del mito por otros dioses; los dioses actuales son los que dicta el sistema tecnológico y mediático. Sin embargo, esto no quiere decir que la poesía haya perdido toda posibilidad de expresar e instaurar la verdad. En una época como esta, por el contrario, se hace urgente reconciliarnos con la verdad poética. En ese sentido, el objetivo general de este trabajo es dar un primer paso con Hegel reconociendo la poesía como expresión de la verdad para ir en un segundo paso más allá de la concepción hegeliana según la cual la verdad se realiza plenamente solo en el concepto. Nuestro objetivo final es mostrar que la verdad puede alcanzar una realización plena también en la poesía. Lo que caracteriza el arte poético es su capacidad de hacer relucir la verdad uniendo el ámbito universal con la realidad particular sin restarle a la última su propio derecho de ser, su condición tan compleja como inasible. En la poesía fulgura lo universal, lo que es atemporal y nos aproxima a lo humano; pero al mismo tiempo, la poesía reivindica lo particular en su dimensión inconmensurable. Desde esta premisa, este trabajo parte de la filosofía hegeliana, pero va más allá de ella a través del diálogo con otros autores que han dedicado gran parte de su obra a pensar la poesía.

A partir del objetivo general se despliegan tres objetivos específicos que se desarrollarán respectivamente en cada capítulo. En el primer capítulo se analizarán tanto los logros como los límites de la teoría hegeliana de la verdad en relación con el devenir de la historia. El objetivo es comprender cómo se da en el sistema hegeliano la tensión entre poesía y filosofía. Intentaremos ir en este capítulo más allá de la concepción hegeliana de la verdad para poder reivindicar la autonomía de la poesía. El segundo capítulo tiene como objetivo analizar cómo se manifiesta e instaura la verdad en la poesía en relación con lo que no se puede conceptualizar, lo que es inconcebible e inasible a las formas del concepto y en relación con la unión poética

entre el ámbito universal y el particular. En este capítulo partiremos de una premisa esencial de la poética hegeliana, según la cual la poesía particulariza lo universal. En un segundo paso llevaremos esta premisa más allá formulando una relación recíproca y orgánica en la que el ámbito universal y el particular se remiten mutuamente y posibilitan una verdad inagotable, inconmensurable y abierta. Teniendo en cuenta que no es posible hablar de la poesía sin estar acompañados de ella, además de que toda reflexión sobre lo poético es en parte un testimonio que nace del encuentro con poemas concretos, el tercer capítulo intenta comprobar las preguntas de la investigación y los resultados de los capítulos precedentes a partir de la obra de un escritor y poeta para quien la pregunta por la verdad del ser humano y la relación entre lo universal y lo particular representó una de sus mayores preocupaciones. Este poeta es Jorge Luis Borges. El objetivo específico final es, por tanto, analizar algunas obras poéticas de Borges a la luz de la pregunta central de este trabajo de investigación. Este último capítulo aspira así a enriquecer y ampliar los presupuestos del trabajo desde la poesía misma.

Reconocemos la dificultad intrínseca del objetivo de este trabajo, pues no intentamos reivindicar la autonomía y verdad de la poesía desde ella misma, sino desde la filosofía que parece estar separada de la poesía. Nuestro objetivo tiene, por tanto, en un principio un planteamiento paradójico. Pero como veremos al final, no estableceremos una relación antagónica entre estas dos formas de expresar la verdad, pues una relación de este tipo impediría arrojar luz al potencial propio de la poesía desde la filosofía. Abogaremos, más bien, por una relación igualitaria y complementaria entre los dos ámbitos, por lo que la filosofía y la poesía pueden entrar en un diálogo fértil capaz de mostrar los potenciales propios de cada ámbito. En este sentido, el trabajo se nutre tanto de la reflexión crítica de la filosofía como de las imágenes y las intuiciones de la poesía.

Capítulo 1:

El problema histórico de la verdad en el sistema hegeliano

No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser.
María Zambrano

En este primer capítulo analizaremos la teoría hegeliana de la verdad con el fin de determinar la relación que Hegel establece entre la filosofía y la poesía. A nuestro parecer, Hegel no logra superar el clásico antagonismo entre filosofía y poesía, porque su sistema de la verdad termina privilegiando el primer ámbito sobre el segundo sin llegar a conciliar la tensión entre la filosofía y la poesía. En este sentido, el propósito de este capítulo es analizar tanto los logros como los límites de la teoría hegeliana de la verdad en relación con el devenir de la historia para comprender cómo se da en el sistema hegeliano la tensión entre poesía y filosofía. Si bien es posible reivindicar la verdad de la poesía a partir de Hegel, también es necesario ir más allá de su concepción de la verdad para hablar de las múltiples relaciones posibles que existen entre la poesía y la filosofía y para superar la idea de un antagonismo entre los dos ámbitos del espíritu humano.

1.1. La teoría hegeliana de la verdad y el «Ardid de la Razón» en la historia

El problema que reside en la concepción hegeliana de la verdad se manifiesta en el momento en el que se tiene en cuenta que esta existe para Hegel verdaderamente solo en un saber científico, en concreto en el saber filosófico, lo cual es una idea que se expresa incluso en sus primeras obras. Ya en la *Fenomenología del espíritu* aparece esta idea:

La verdadera figura en que existe la verdad no puede ser sino el sistema científico de ella. Contribuir a que la filosofía se aproxime a la forma de la ciencia —a la meta en que pueda dejar de llamarse *amor* por el *saber* para llegar a ser *saber real*: he ahí lo que yo me propongo (1993, p.9).

La filosofía es entonces la ciencia de lo verdadero; a su vez, lo verdadero no puede ser sin la filosofía, puesto que esta constituye el sistema científico en el que aparece la verdad. Hegel entiende lo científico como aquello que reconoce el devenir de las cosas,

que puede volver sobre sí y reformarse constantemente. Con ello, lo científico es la verdad misma que se realiza.

La clásica definición de la filosofía como “amor por el saber” asumía que lo que constituye el saber es algo ya determinado e independiente del devenir de la ciencia. En esta visión, lo verdadero es algo en sí mismo; el conocimiento se refiere, por tanto, a una sustancia que se distingue fundamentalmente de la ciencia que lo descubre. En esta medida, el movimiento del quehacer filosófico no incide en su objeto. La escisión entre el acto de conocer y la verdad que se pretende conocer trajo como consecuencia para la filosofía la separación radical entre sujeto y objeto. Hegel, en cambio, postuló que el saber resulta de los constantes procesos dialécticos en los que se mueve la filosofía en el proceso de desarrollo hacia la comprensión de sí misma. El saber no aparece en la intuición ni en el descubrimiento de algo en sí y que existe por sí mismo, sino como algo mediado en el tiempo, esto es, en la superación de las contradicciones que se manifiestan en el devenir de la filosofía. En este sentido dice Hegel que “[...] la inteligibilidad es un devenir y es, en cuanto este devenir, la racionalidad” (1993, p. 38). Lo verdadero, lo racional e incluso la filosofía misma no pueden ser nada fijo ni acabado, pues su realización solo es posible en el devenir histórico. Hegel anota lo siguiente al respecto: “El camino por el que se llega al concepto del saber se convierte también, a su vez, en un devenir necesario y total [...]” (1993, p. 25).

La visión hegeliana cercena la posibilidad de que la verdad sea objeto de otros campos del saber, puesto que queda restringida al ámbito de la filosofía. Así, el devenir de lo verdadero coincide con la historia de la filosofía. Partiendo de estas premisas, Hegel afirma que la verdad tiene su existencia en el concepto que se consolida en el sistema científico de la filosofía.

Según Hegel, el concepto resulta de la actividad dialéctica en la que debe moverse la reflexión filosófica. No es estático ni está dado de antemano, pues “la verdad no es una moneda acuñada” (1993, p. 27). El concepto resulta del proceso dialéctico a través del cual el pensamiento especulativo puede salir de sí, encontrarse en lo otro y regresar a sí mismo después de haber superado la negación. La formulación del concepto —que es la formación del saber— es algo que toma tiempo, que tiene su propio ritmo y que se da como proceso en la historia. A este respecto señala Hegel en la *Fenomenología* (1993):

Aquí, el concepto es el propio de sí mismo del objeto, representado como su *devenir*, y en este sentido no es un sujeto quieto que soporte inmóvil los accidentes, sino el concepto que se recobra en sí mismo sus determinaciones [...] (p. 40).

Hay que resaltar el hecho de que Hegel denomine el concepto como “sujeto”, pues su filosofía se centra en la idea de que la verdad no debe aprehenderse como sustancia, sino como lo que resulta de la posibilidad que tiene el Espíritu de conocerse a sí mismo. La verdad es un proceso libre que se despliega en el tiempo en un “automovimiento” en el que llega a ser *en y para sí*. En definitiva, como bien lo expresa Flórez en su obra *La dialéctica de la historia en Hegel* (1983):

El captarse a sí mismo, como tal, el resultado de concebirse, eso es el concepto. Su contenido es la Idea Absoluta, culminación de la dialéctica de paso del concepto subjetivo por la objetividad u objetivación. Concepto y subjetividad lograda, florecida en la eclosión de la Idea, son cosas idénticas (p. 144).

El concepto es finalmente el Espíritu —la racionalidad humana— que se sabe a sí mismo. La verdad resulta de la Razón que se conoce a sí misma. Y esta es una de las virtudes del sistema hegeliano: la comprensión de la verdad como un proceso formativo de autoconstitución.

Antes de que Hegel afirmara en su *Filosofía del derecho* la conocida sentencia, según la cual “todo lo que es racional es real y todo lo que es real es racional” (1937, p. 23), ya había afirmado en la *Fenomenología* que “sólo lo espiritual es real” (p. 19). De nuevo encontramos aquí la suposición de que la verdad no se encuentra más allá de las dinámicas del hombre. No hay un mundo independiente que el hombre tenga que descubrir. La propuesta de Hegel consiste en reivindicar el pensamiento dialéctico, la libertad, la subjetividad, la personalidad, la vida y el devenir. En definitiva, su sistema pone el Espíritu en el centro de la reflexión. Hegel intentó superar la teoría clásica del conocimiento en la que predominaba la visión de la verdad como una adecuación del intelecto con el objeto. Hegel estableció una ontología de la verdad al definir lo verdadero como la coincidencia del ser consigo mismo a través del concepto¹. Se trata

¹ A este respecto es muy esclarecedor el libro de Eduardo Álvarez, *El saber del hombre. Una introducción al pensamiento de Hegel* (2015). En esta obra se aborda exhaustivamente la concepción de la verdad para Hegel. Para superar la escisión entre sujeto y objeto de la teoría del conocimiento moderna, Hegel planteó que lo verdadero es aquello que es idéntico consigo mismo en el concepto. Desde esta visión, tal como se ha expuesto hasta ahora, la realidad es comprendida racionalmente a través del concepto: la verdad es lo conceptual y el concepto es lo verdadero, de lo cual resulta que la verdad no está

de una ontología, porque la verdad no es entendida aquí como una realidad independiente del pensamiento, sino como algo que está íntimamente ligado al concepto. En Hegel hay una identidad entre pensamiento y verdad, pues romper con la idea de la adecuación es negar toda dualidad entre el pensamiento y la verdad, es reconocer, como afirma Hegel, que “[la] verdad es el movimiento de ella en ella misma” (1993, p. 33). Eduardo Álvarez (2015) advierte que desde esta visión de Hegel, “el pensamiento es y el ser piensa” (p. 135). La realidad efectiva de las cosas surge de la racionalidad que se hace a sí misma a través de la historia. Tal realización se hace patente en la filosofía, que es justamente la ciencia que expresa el concepto de lo Absoluto:

El método es el «camino» de realización de lo Absoluto, desde su anonadamiento originario hasta su perfecta autoconstrucción, en el florecimiento de la idea, que es flor y fruto de sí mismo. *El método es la Historia del Absoluto, y la Historia es el Método de la Filosofía*. Y todo porque el concepto es lo «Absoluto abierto»... (Flórez, 1983, p. 151).

Aquí entra en juego el devenir histórico. Para que la verdad se muestre en el concepto hay que superar en la historia las contradicciones de la finitud que supone el proceso dialéctico en el que se mueve la verdad, es decir, hay que superar la contingencia de lo individual. La verdad debe aprehenderse como sujeto, según Hegel, pero su lugar no es propiamente el ámbito de lo subjetivo. La verdad debe ser la síntesis que supera las limitaciones del Espíritu subjetivo y del objetivo para integrarlo en el ámbito del Espíritu Absoluto, pues es allí donde el Espíritu se encuentra en unidad con su concepto. El Espíritu Absoluto es entonces la región de lo verdadero, del saber que se sabe a sí mismo; en definitiva, es el ámbito de la autoconciencia. Por ello, el Saber Absoluto es la expresión de lo humano espiritual en su término universal, al que llega cuando ha superado las contradicciones de la finitud.

El sistema hegeliano se presenta como la historia del Absoluto. El móvil de esa historia es la *Aufhebung*², un concepto que expresa el sentido que Hegel le da a la dialéctica y a

más allá del ámbito racional. Hay aquí una identidad entre lo real y el concepto. Así aparece el carácter ontológico de la verdad para Hegel.

² Este es uno de los conceptos claves de la filosofía hegeliana. Es difícil precisar su definición en español, aunque usualmente se traduce como “superación”. Alude a la mediación, la negación, la conservación y la elevación por la que pasa lo finito en el devenir de lo Absoluto; es, finalmente la negación de la negación o la superación de la contradicción en el proceso de la dialéctica. El verbo “aufheben”, del que se deriva el sustantivo “Aufhebung” en alemán tiene a la vez varios sentidos con los que Hegel juega en su uso del concepto, pues significa “levantar”, “guardar”, y “abolir” o “suspender”.

la especulación. La *Aufhebung* es “[el] corazón o [la] fuerza impulsora de la vida, en la realidad y en el conocer” (1983, p. 152). La historia de lo Absoluto es una historia de contradicciones, de superación y de “absorción”, en la cual la verdad se constituye en su concepto una y otra vez en función de lo universal. La verdad se encuentra siempre en un proceso de constitución en el que la formación del individuo singular figura en la formación del Espíritu universal, aunque este último es siempre la superación de lo subjetivo y de lo finito. La constitución de la verdad no puede entenderse como un proceso que se realiza desde la individualidad o la subjetividad, sino que está siempre en la esfera de universal. El Espíritu subjetivo y el objetivo son momentos de la verdad, pero la verdad como tal solo aparece en el ámbito del Espíritu Absoluto, que es la totalidad universal del pensamiento que supera las limitaciones de los otros dos momentos. Para Hegel, la actividad del Espíritu siempre está en función de trascender al ámbito universal. Para ilustrar esta actividad del Espíritu es valioso traer a colación el modo cómo Garaudy (citado por Flórez en 1983) pone en palabras del Fausto de Goethe una analogía de lo que sería la actividad del Espíritu:

En el océano de la vida y en la tempestad de la acción subo y bajo, voy y vengo. ¡Cuna y sepulcro! ¡Mar eterna, cambiante trama, vida incandescente! Yo voy tejiendo con ellas, al ronroneo cimbreado del tiempo, el tejido imperecedero, las vestiduras animadas de Dios (p. 82).

Las contingencias y las contradicciones que se dan en el tiempo son necesarias en la mediación en que se objetiva lo Absoluto. Pero este Dios, puesto en palabras de Fausto, no acontece en lo finito, solo aparece en el ámbito universal. Hegel no descarta ni desecha lo finito y lo particular, pues es imposible “llegar al fin sin los medios” (Hegel, 1993, p. 22). Pero no hay duda de que estos son solo momentos —precisamente meros “medios”— en ese camino que tiene el Espíritu hacia su realización en la Idea universal. Aunque Hegel es un acérrimo detractor de la universalidad abstracta que niega lo particular y las diferencias, no deja de privilegiar lo universal sobre lo concreto.

Hegel reconoce que la verdad la constituye el hombre de manera libre y, sin embargo, el hombre — el individuo concreto — es también un medio en el entramado universal de la Razón que rige la historia. Este es el “Ardid” o la “Astucia de la Razón” que aparece en la *Filosofía de la historia*. La realización de la verdad no solo coincide con la historia de la filosofía en su elaboración del concepto, sino que la historia universal no

es más que el despliegue de la Razón que rige el mundo. El fin del Espíritu consiste en “hallarse, en llegar a sí mismo y contemplarse como realidad” (1971, p. 52). Y dicha contemplación solo es posible en el concepto, en el ámbito universal en el que se forma la Idea. Desde esta visión o “teodicea”, como Hegel mismo la llama, la historia universal no es más que el devenir de lo Absoluto. Las contingencias, las particularidades, lo subjetivo, todo está en función del sentido universal de la historia. En el plan de la historia, las cosas particulares están subordinadas a los fines universales. Como medio, lo particular es prescindible y mortal, como afirma Hegel en *Filosofía de la historia*:

No es la Idea general lo que se entrega a la lucha y oposición y se expone al peligro; ella se mantiene en la retaguardia puesta a salvo e incólume. Debe llamarse la *astucia de la razón* al hecho de que ella haga actuar, en lugar suyo, a las pasiones en un terreno donde sale perdiendo y sufre descalabros aquello mismo mediante lo cual se pone ella en existencia. Esto es lo fenoménico, una parte de lo cual es nula y otra es afirmativa. Lo particular es, casi siempre, demasiado pequeño frente a lo universal; es así como los individuos quedan sacrificados y abandonados. La Idea paga el tributo de la existencia y de la caducidad no por sí misma, sino mediante las pasiones de los sujetos (Hegel, 1971, p. 59).

Según esta descripción, todo acontece en función del *telos* de la Razón: las pasiones, las aspiraciones personales, las tramas humanas, etc. se diluyen en la esfera universal. En esa vía, el valor del hombre como individuo reside en que su voluntad encarna la esencia de lo universal. Y si el fin de la Razón no es más que conocerse y contemplarse a sí misma, es decir, llegar a lo verdadero, entonces el fin de la historia es la conformación de ese sistema científico en el que la Razón llega a conocerse a sí misma. En otras palabras, el fin de la historia coincide con el fin de la filosofía. Aquí sucede lo que Mansilla denomina como la “transposición de lo lógico en lo histórico” (2007, p. 6). La dialéctica de la historia se corresponde con la formación del concepto en el que emerge la verdad.

Todo cuanto se ha expuesto sobre cómo se constituye la verdad es al mismo tiempo el sentido que tiene la historia humana. La vida fáctica se sacrifica en favor de la substancia universal. Y como el fin de la Razón en la historia es la instauración de su propia verdad a través de la filosofía, toda obra humana también está encaminada a propiciar este fin. Es aquí donde aparece de nuevo la tensión entre filosofía y poesía.

Desde esta lectura de la historia, aquel momento en que la poesía constituyó la verdad para los griegos no fue más que un momento o un medio del despliegue de la verdad universal. Contra esta visión puede argüirse que la poesía posee una virtud propia, por la que se diferencia de manera esencial de la filosofía. Resulta que a diferencia de la filosofía, la poesía hace patente lo concreto en tanto que manifiesta lo que es universal en figuras particulares. Así, la poesía reivindica lo concreto e individual. Con ello, la filosofía y la poesía tienen modos diferentes de manifestar lo verdadero. Debemos analizar la función e importancia que tienen la filosofía y la poesía en la concepción histórica hegeliana para averiguar qué papel le corresponde a cada una en la manifestación de la verdad.

1.2. La tensión histórica entre poesía y filosofía en la manifestación de la verdad

Para poder superar la comprensión histórica y conceptual que Hegel tiene de la verdad e ir más allá de ella, como nos proponemos en este trabajo, hemos de exponer antes la manera en la que se presenta en el sistema hegeliano la tensión entre poesía y filosofía, la cual tiene, como dijimos antes, una larga tradición. A partir de la comprensión de esta tensión será posible criticar y superar la separación que esta implica.

Si bien la poesía y la filosofía han existido desde la antigüedad hasta la actualidad, para Hegel cada una ha tenido una época específica de prelación. La antigüedad fue la época de oro para la poesía, donde tenía como tarea exclusiva ser expresión de la verdad, mientras que en la Modernidad la filosofía alcanza su cúspide de desarrollo como sistema de la verdad. Con respecto a este desarrollo, Hegel parte de la idea de que la historia está regida por la necesidad racional de que lo Absoluto llegue al concepto. El proceso dialéctico de la verdad no se manifiesta meramente como un despliegue del Espíritu subjetivo. El desarrollo histórico de las formas que manifiestan lo Absoluto —el arte, la religión y la filosofía— corresponde, más bien, a la realización histórica de la Razón misma.

Para Hegel, arte, religión y filosofía no son solo formas de expresar lo verdadero, sino que son también los momentos por los que ha pasado lo Absoluto en su propio devenir histórico. Si se hace una lectura de la historia desde esta perspectiva, cada una de estas formas tuvo una marcada relevancia en una época particular. Las primeras —el arte y la religión— fueron momentos previos de la verdad que permitieron el devenir de la filosofía como el sistema científico de la verdad; fueron medios en el proceso histórico

de la realización de la Idea. El arte precede la religión, pues corresponde a aquel momento en el que lo Absoluto aparece en figuras concretas y exteriores. El arte tiene la virtud de ser el primero en manifestar lo Absoluto y llevarlo a la intuición sensible. Sin embargo, “[e]l arte bello (así como la religión que le es propia) tiene su futuro en la religión verdadera” (Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, 2005, p. 586). El arte es la primera forma en que se manifiesta lo Absoluto, pero es superado y asumido dentro de la religión. En el camino a la interioridad y el saber de sí mismo, el Espíritu supera en la religión la intuición del arte al tomar conciencia de lo Absoluto y aspirar a él desde una interioridad que ya no es sensible y no necesita la apariencia externa. No obstante, la religión tampoco es el fin, sino otro medio de la realización de la Idea; su futuro se encuentra en la filosofía: “Que ni aquí ni en general, el creer sea opuesto al saber, sino que creer es, más bien, un saber y una forma particular de éste” (Hegel, 2005, p. 581). La religión adquiere así el carácter de un saber concreto cuya substancialidad se encuentra en la comprensión universal de la filosofía.

Aquí aparece de nuevo la relación entre los medios y el fin. El arte y la religión son los medios particulares dentro de la estructura lógica de la historia. Son instrumentos y medios de la historia universal para la realización de lo Absoluto. A este respecto Ortega y Gasset (citado por Flórez, 1983) hace la siguiente crítica:

Al hablar de las cosas materiales o históricas, Hegel quiere evitar decir de ellas verdades parciales. Se exige la verdad absoluta, y por tanto, tiene que averiguar ante todo cuál es la absoluta realidad de que todo lo demás no es sino modificación, particularización, ingrediente o consecuencia. Hegel cree haberlo logrado en su filosofía fundamental, que él llama Lógica. Con esa doble averiguación, dueño del máximo secreto que es lo Absoluto, se dirige a la historia, que son no más que parte o modos de lo Absoluto (p. 176).

El sentido de estas formas concretas solo se hace patente en la historia universal. La razón individual hace parte del proyecto de la historia universal y la historia de las formas de manifestación de la verdad corresponde con la historia de la realización de la filosofía. En ese sentido, en el ámbito del arte y de la religión, “la verdad *substancial* consiste en integrarse a los grandes fines de la historia” (Mansilla, 2007, p. 10).

Croce es otro de los que proponen que Hegel no atribuyó autonomía y justo valor a las diversas formas del Espíritu Absoluto, puesto que las designó, como resalta el filósofo italiano en su obra *Lo vivo y lo muerto de la filosofía de Hegel* (1943, p. 119), como formas imperfectas de la filosofía. De acuerdo a esta interpretación, Hegel no ahondó

en la esfera estética, por lo que le restó valor a la intuición inmediata, la cual es propia del arte. Aunque esta crítica es discutible en tanto que no fue el propósito de Hegel hacer una teoría estética, pone de manifiesto la jerarquización de las formas del Espíritu Absoluto y la soberanía de la filosofía.

En este contexto se comprende la tensión que existe entre la filosofía y otras formas del Espíritu, como la poesía. La tradición anterior a Hegel y heredera de la filosofía platónica reducía la poesía por su cualidad imaginativa a la mera invención o ficción. Incluso las teorías poéticas clásicas —como la aristotélica— establecían la imitación como esencia de la poesía, lo cual significaba que su grado de relación con la realidad o lo verdadero era limitado. La virtud de Hegel radicó en haber reconocido el valor de la verdad en la poesía. Es más, en el sistema hegeliano, la poesía aparece como la forma artística superior cuyo dinamismo y posibilidad de expresar lo espiritual supera las demás formas artísticas. El contenido espiritual, que originalmente pertenece a la conciencia, se mantiene en la poesía en su propia interioridad, en tanto que el contenido poético adquiere su ser-ahí en la conciencia misma, de lo cual resulta que, como dice Hegel, "todas las cosas [...] pueden llevarse a la poesía" (1989b, p. 699). Así, la poesía deja de ser un arte de la imitación o de la apariencia para convertirse en la forma artística en la que lo verdadero se hace más patente. No obstante, su posibilidad de expresar lo verdadero sigue siendo limitada. No hay que olvidar que para Hegel la poesía solo tuvo su función como fuente de verdad en una etapa en la historia, pues lo verdadero adquiere su forma auténtica solo en la filosofía.

Pese a su innegable relación con lo verdadero, la poesía es todavía para Hegel una forma artística, un momento dentro del devenir del Espíritu Absoluto, por lo que todavía es un "medio" para la realización del concepto. El modo en el que la reflexión filosófica presenta un concepto del hombre o del devenir de lo Absoluto es muy diferente a la manera en la que la poesía encarna el contenido espiritual en una apariencia particular. La filosofía se mueve en el plano del concepto universal, mientras que la poesía particulariza ese contenido verdadero en figuras concretas. Hegel encuentra el mayor despliegue del potencial de la poesía en la antigüedad. Si bien puede hablarse, desde luego, de poesía medieval o moderna, el momento de la historia en el que la poesía tuvo su mayor esplendor como expresión de la Razón universal fue para Hegel la época antigua, puesto que entonces la poesía tenía la particular misión de fundar la verdad.

En las *Lecciones sobre la estética* (1989b), la poesía de la antigüedad aparece como “la representación originaria de lo verdadero” (p. 704). Según Hegel hay que distinguir dos momentos en el origen de la poesía: el del lenguaje poético originario y el del lenguaje poético reflexionado (Hegel, *Filosofía del arte o estética*, 2006, p. 465). En el primer momento, la poesía despliega plenamente su potencial como primera maestra de los hombres y como primera forma de manifestación de la verdad. En el segundo momento, la poesía debe distinguirse de otras formas del lenguaje y se separa de lo prosaico. La poesía es, para Hegel, un lenguaje originario, porque es la primera forma en que el hombre enuncia la verdad sobre sí mismo a través de la palabra. Con la poesía originaria el lenguaje tiene un marcado desarrollo y perfeccionamiento, puesto que esta poesía nace del detenimiento de la vida práctica, cuando el hombre se contempla a sí mismo y se esfuerza por expresar lo que contempla. La poesía, cuyo origen se vincula con la *palabra laudatoria*³, nace al nombrar y representar de manera originaria. Ahora bien, la creación de palabras no se limita al ámbito de nombres particulares, sino que funda todo un lenguaje. Con ello, el poeta da su voz al pueblo e instaura un modo de comprender la realidad. El mundo que el poeta crea en su obra, desde luego, no es una mera ficción; es tan real como el mundo que experimenta el ciudadano griego. De ahí que Hegel compare la función de la poesía épica en la Grecia arcaica con la función de una biblia para un pueblo específico. La creación del lenguaje implicó, en consecuencia, la creación de un mundo de sentido. Así los poetas formaron a los hombres. El acto de creación poética consistió, al mismo tiempo, en la instauración del *Ethos* de todo un pueblo. En la Grecia arcaica los poetas fueron, como dice Hegel, “los que han entregado el lenguaje al pueblo” (2006, p. 465).

Teniendo en cuenta que el nombrar de la poesía era un crear se reconoce el estatus mágico-religioso que tuvo en sus orígenes. Hegel ya lo advirtió cuando apuntó que en ese momento histórico “[e]l poder está en el hablar mismo; no se trata de costumbre, sino de esa misma creación, *poiein*” (2006, p. 465). Marcel Detienne, que coincide

³ Este es el origen de la poesía que expresan diversos mitos. Según el relato transmitido por Filón de Alejandría, que Marcel Detienne reproduce en su obra *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica* (2004, p. 57), sólo una cosa faltaba después de haberse creado todo: la *palabra laudatoria* para alabar todo cuanto había sido creado. Así nacieron las musas cuyo origen etimológico significa “palabra cantada” o “palabra de alabanza”. Las musas nacieron de Memoria (Mneme o Mnemosyne) que ejercía al mismo tiempo la función del canto de estas divinidades. Así, la palabra que se canta es inseparable de la memoria, porque el canto y la alabanza se dirigen a algo, reivindican algo: los héroes, los dioses, un pasado remoto, etc. La memoria sustenta la verdad del canto y por la tanto la verdad poética. La memoria poética deviene así como *Aletheia*.

con esta visión en su obra *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica* (2004), describe la palabra poética como una “palabra eficaz” (2004, p. 109), es decir, como una palabra que produce o crea en el sentido más puro de *poiein*. Con ello, la poesía dio origen a la verdad.

De esta manera, el *Ethos* griego tuvo su origen en la poesía, por lo que se puede sostener que su función era la *substantielle Bildung*, como la llama Javier Domínguez (2008), esto es, la “formación sustancial” que fundaba la verdad y el pensamiento. En la antigüedad, el arte fue el referente de verdad de la época y determinó sustancialmente el modo de pensar y actuar de todo un pueblo. El arte tuvo una gran repercusión incluso en la instauración de la misión política y la conciencia del Estado griego. Así, el *epos* y la tragedia forjaron muchos de los ideales políticos de la polis griega. En el sistema filosófico hegeliano, sin embargo, que contempla la realización de lo universal en el concepto filosófico como el fin de la historia, la poesía tiene el mismo destino que el arte: es superada por la religión en la Edad Media, la cual es superada, a su vez, por la filosofía en la Modernidad. A este respecto comenta Crescenciano Grave en su libro *Verdad y belleza: Un ensayo sobre la ontología estética* (2002):

Frente a esto, primero el cristianismo y luego el espíritu del mundo moderno respecto a la verdad, impulsan a ésta a ir más allá de sus modos artísticos de representación. En la modernidad ya no es lo sensible sino la conciencia crítica y el pensamiento reflexivo los que se constituyen en las normas aprehensivas de lo verdadero. Con esto se supera al arte como expresión más adecuada para lo Absoluto, o sea, el arte griego cuya disolución, desde la propia esfera artística, es la forma romántica (p. 116).

En la poesía, el arte empieza a disolverse. Por la interioridad de su contenido, en la poesía empieza el tránsito hacia las formas más elevadas del Espíritu Absoluto. En esa vía, la poesía figura como el peldaño necesario de la historia para llegar al nivel de autoconciencia que, según Hegel, se manifiesta en la Modernidad. En este sentido apunta Hegel en su *Filosofía de la historia* (1971) refiriéndose a la Modernidad:

El pensamiento es el nivel al que ha llegado ahora el Espíritu. Encierra en sí la conciliación en su más pura esencia al dirigirse a lo externo con el requerimiento de que esto exterior tiene en sí la razón misma como sujeto (p. 458).

Según esta lectura que Hegel hace de la historia, después de la Edad Media empieza el “despertar de la Mismidad” (Flórez, 1983, p. 419). El Espíritu empieza a conciliarse

consigo mismo, lo cual posibilita la conquista de la Razón en la historia. El Idealismo Alemán emprendió la tarea de establecer la unidad entre ser y pensamiento, lo cual para Hegel solo es posible en el concepto, es decir, en el sistema científico de la filosofía. En ese sentido, el primado de la filosofía sobre las otras esferas particulares es una exigencia del Espíritu de la época. La poesía no va más allá del ámbito de lo ideal artístico, y lo que exige la época es el conocimiento de la Idea, es decir, la comprensión de lo Absoluto.

Es tan firme esta lectura que Hegel hace de la historia en relación con el devenir del Espíritu que subordina su visión de la historia del arte y las formas artísticas que esta contiene —la simbólica, la clásica y la romántica— al proceso histórico del despertar de la Mismidad. El arte romántico —que no es solamente el del Romanticismo— coincide con la llegada del Espíritu a su término Absoluto. En el arte romántico prima la interioridad; pero esta se queda sustraída a tal punto que la figura externa no alcanza a expresar el contenido interior. La Mismidad solo puede ser lograda por la filosofía, el único ámbito capaz de comprender la Idea en sí misma sin tener que recurrir a una figura exterior. La Modernidad es finalmente la época en la que la filosofía es la soberana de la verdad y en la que la Razón hace patente su proyecto en la historia.

Es aquí donde lo que podría considerarse como la “teodicea” hegeliana empieza a ser cuestionable. En esta concepción histórica, la voluntad de los individuos se reduce a ejecutar el “Ardid de la Razón”. Asimismo, las formas de manifestación de la verdad se reducen a ser instrumentos de la verdad en la historia. Ahora bien, si la función de la poesía como maestra de los hombres se agotó en la antigüedad o si su contenido verdadero solo pudiese manifestarse en la filosofía, como piensa Hegel, entonces no se podría hablar de la poesía como un ámbito de expresión capaz de contener por sí misma la verdad. Esto desvirtuaría incluso el proyecto romántico de conciliar la poesía con la filosofía. Sostenemos aquí en contra de Hegel que la poesía representa un ámbito independiente en el que se puede mostrar plenamente la verdad y que la particularidad de su quehacer puede ser una ventaja frente a la pretensión universalista y teleológica de la filosofía hegeliana. En la poesía, el *pathos* —o la verdad universal del hombre— aparece encarnado en un carácter concreto. En la *Ilíada*, por ejemplo, las cualidades propias de Aquiles —la valentía, la irascibilidad, etc.— representan algo que al mismo tiempo es universal. Hay un *pathos* que se ha concretado en el carácter de este personaje y lo ha dotado de realidad como un personaje autónomo. Al mismo tiempo,

sin embargo, encarna el carácter de muchos hombres. Asimismo, los personajes de *Guillermo Tell* o de *Los bandidos* de Schiller pueden representar lo humano. Un espectador puede reconocerse a sí mismo en estas obras. Hay universalidad en la poesía, pero es una universalidad particularizada, concreta. Hegel reconoció esto, pero no le dio el desarrollo y la relevancia que merecía. Sobre este aspecto se volverá con más detalle en el segundo capítulo.

A diferencia de la filosofía, la poesía intenta rescatar lo concreto y lo vivo. Mientras que lo finito y particular es solo un medio en el terreno de la filosofía de la historia hegeliana, las cosas particulares aparecen en la poesía como el modo de ser de lo verdadero. Con el “Ardid de la Razón” se reduce la importancia de cada cosa particular en función del desarrollo del fin universal de la historia. Mientras que la filosofía busca trascender de lo concreto a lo universal, la poesía reivindica la situación concreta de los hombres, es decir, busca lo que hay de vivo y particular en lo universal para expresarlo artísticamente. A la poesía le interesa la felicidad y el dolor de los individuos, mientras que para la historia universal los sentimientos particulares son solo los ingredientes o las contingencias en el devenir del Espíritu Absoluto universal. Cabe recordar lo que Hegel expresa en su *Filosofía de la historia*:

[...] lo que el individuo se trama para sí en particular puede no ser ley para la realidad general, del mismo modo que la ley universal del mundo no es sólo para los individuos concretos, ya que puede muy bien desbordarlo (1971, p. 62).

En el ámbito universal, las tramas de la vida concreta se diluyen y la existencia del sujeto solo adquiere sentido en relación con la Idea. La historia personal no tiene sentido si no está subordinada a una historia universal que la desborda, como advierte Hegel. En esta concepción, como bien resalta Mansilla al criticar a Hegel, “la vida de las personas de carne y hueso no puede pretender una significación substancial frente al Espíritu Absoluto [...]” (2007, p. 7). En este “Ardid de la Razón”, que constituye el contenido de la filosofía, la vida concreta se banaliza. La gloria y la destrucción personal no figuran en la comprensión universal de lo humano; las dichas particulares son “hojas vacías” en el terreno de la historia, porque no constituyen momentos relevantes en el movimiento dialéctico de la historia. Las tramas concretas de la existencia aparecen opuestas a lo universal y substancial, como sugieren las siguientes afirmaciones de Hegel:

[...] el simple individuo quiere ser salvo y feliz. Este extremo, existente por sí en la diferenciación con respecto a la substancia absoluta y general, es algo particular, conoce la particularidad y la quiere; se halla, absolutamente hablando, en el puesto del fenómeno. Es aquí adonde caen los fines particulares, al instalarse los individuos en su particularidad y al colmar o realizar tales fines. Este puesto es también, pues, el de la dicha o la desdicha. Dichoso lo es aquel que ha puesto su existencia al nivel de su carácter personal, de su voluntad y espontaneidad, con lo cual goza de sí mismo en su existencia. *La historia universal no es el asiento de la felicidad*. Los períodos de felicidad son, en ella, hojas vacías, ya que son períodos de concordia, de carencia de antítesis (Hegel, 1971, p. 54).

La poesía, en cambio, otorga significado a las tramas de la vida individual. En la poesía, los personajes son tan vivos como el espectador que se encuentra con el poema. La poesía es capaz de mostrar cómo lo universal se concreta en el individuo, es decir, en la subjetividad finita. En la comprensión de Hegel, en cambio, la filosofía subsume el contenido a la forma universal del pensamiento. Al subsumirlo, lo poético pasa a ser solo un momento más dentro del sistema, un instrumento del devenir de la Razón. Así lo reconoce también Grave en su artículo *El conflicto trágico en la estética de Hegel* (2007), cuando señala lo cuestionable que es entender lo poético solamente como parte de un entramado del sistema:

La transparencia conceptual absoluta de la unidad concreta define para Hegel la superioridad moderna de la filosofía frente al arte como forma de captar y expresar la Idea. Así, el conflicto trágico es pensado por Hegel como un momento del devenir racional del espíritu cuyo despliegue y recogimiento reflexivo culminan en la razón conceptual. Lo trágico es entonces dominado y superado en tanto momento anterior del desarrollo sistemático (Grave, 2007, p. 76).

Cabe preguntarse en este punto si mantener la verdad en la pura universalidad puede llevar al hombre a reconocer la verdad de su propia existencia. Parece que la poesía permite una relación más íntima con la verdad, en la que el hombre concreto conoce la verdad concreta, la del acontecer humano en su finitud. A través de la poesía, el hombre se encuentra con lo propio de sí mismo, con el hombre de carne y hueso.

No se pretende afirmar aquí, sin embargo, que Hegel desconozca la importancia de lo finito y lo particular, pues, como afirma Álvarez (2015), “[t]an falso es para él aferrarse al lado singular o finito de las cosas como lo es igualmente el punto de vista que afirma una infinitud trascendente y estática, ajena al devenir de los entes singulares” (p. 138).

Aunque Hegel reconoce que las cosas particulares participan en el devenir de lo universal, finalmente busca superarlas en la esfera universal. Todo está encaminado a la realización de la Idea universal, pero no queda claro cómo lo universal incide en lo particular. Lo concreto es superado en el “Ardid de la Razón” que solo busca la realización de lo universal. ¿Pero puede la filosofía realmente dar cuenta así de la realidad particular y contingente del hombre? El sistema filosófico de Hegel sugiere que el hecho de fijar toda la atención en lo subjetivo, es decir, en el hombre de carne y hueso, hace que la filosofía pierda su primacía como referente de la verdad. Está claro que dentro de este sistema, la poesía se concibe como mero medio en el entramado de la historia, mientras que la filosofía aparece como agente de lo universal. Mientras se siga manteniendo la justificación del “Ardid de la Razón” y la correspondiente visión científica de lo verdadero, seguirá persistiendo la tensión entre la poesía y la filosofía. Si se quiere defender la idea de la verdad como una producción y formación humana que se expresa en múltiples formas, hay que distanciarse de los fundamentos teleológicos del sistema hegeliano.

En su obra *Tragedia y teodicea de la historia* (1993), José Luis Villacañas cuestiona la manera en la que Hegel interpreta la tragedia a la luz de su sistema dialéctico. La necesidad de integrar la teoría de la poesía en su sistema hizo que Hegel dejara de concebir la experiencia de la tragedia —y de la poesía en general— en su autonomía e independencia. Teniendo como meta la reconciliación dialéctica, Hegel sacrificó la conciencia individual en función del devenir de la Razón. Según Villacañas, Hegel “[...] tuvo que renunciar a un valor burgués: la centralidad de la conciencia del individuo como instancia que no se resigna a ser mero instrumento de una Astucia de la Razón que desconoce.” (p. 19). Al mismo sacrificio de lo individual fue sometida también la poesía en función del devenir histórico de lo Absoluto. En el sistema hegeliano, la poesía no tiene la autonomía que merece como una totalidad en sí misma, ya que Hegel propone que la poesía se encuentra en el límite del arte. El arte empieza a disolverse en la poesía, y el Absoluto —lo verdadero— se prepara para su tránsito a la religión y a la filosofía⁴. La presunta superación de lo poético en la reflexión filosófica cercena la

⁴ Así lo advierte Hegel cuando delimita en las *Lecciones* los confines del arte bello, que son “[...] por una parte la prosa de la finitud y de la conciencia común, a partir de la que el arte se abre camino hacia la verdad, por otra parte las esferas superiores de la religión y la ciencia, en las que pasa a una aprehensión de lo Absoluto más desligada de la sensibilidad” (1989b, p. 701). La poesía se encuentra justamente en el límite entre el arte y esas esferas superiores. Por la interioridad de su contenido, la

posibilidad de que la poesía tenga en el sistema hegeliano un lugar autónomo y vigente como una forma propia en la que se manifiesta la verdad. En esa vía comenta Villacañas (1993) que “la filosofía, anclada en la normatividad abstracta de las mismas viejas premisas, propone complejos modelos conceptuales que le incapacitan para reconocer que también lo real e histórico establece marcos insuperables para cualquier voluntarismo teórico” (p.15).

Aunque esta es una crítica que debe tomarse con cuidado y matizarse más adelante, contiene varios elementos ciertos que deben destacarse: efectivamente, la normatividad bajo la cual funciona la conceptualización filosófica puede limitar la expresión de la verdad, si identifica lo verdadero con la Idea universal. Por otro lado, la filosofía de Hegel tiende a someter la complejidad del fenómeno poético a un esquema normativo. No cabe duda de que el pensar filosófico posibilita la reflexión del quehacer poético. Es cuestionable, sin embargo, que una filosofía del arte y de la poesía pueda determinar el contenido verdadero de una obra. La complejidad de la obra poética no puede ser alcanzada y superada por la reflexión filosófica, pues el concepto no puede abarcar todo el contenido poético. Cualquier intento, que haya podido haber, de traducir la creación poética a un entramado conceptual ha puesto siempre de manifiesto que la filosofía tiene sus límites con respecto a la poesía. En consonancia con lo que propone María Zambrano en *Filosofía y poesía* (1996), tales intentos han mostrado que la filosofía es con respecto a la poesía un “[r]ecinto que nunca ha podido contenerla ni definirla” (p. 25).

Hemos demostrado hasta ahora que la primacía de la filosofía y del concepto sobre otras formas de manifestación de la verdad se debe a la comprensión del devenir histórico que Hegel estableció en su sistema. La verdad es la meta del Espíritu en la historia. He aquí lo que se ha denominado como la *teodicea hegeliana*. Es una teodicea, porque en el sistema hegeliano la verdad aparece como Dios. No es gratuito que Hegel señale en la *Enciclopedia* que la filosofía y la religión tienen el mismo contenido: “Ambas tienen la *verdad* por objeto y precisamente en el sentido más elevado [de esta palabra], a saber, en el sentido de que *Dios* es la verdad y él *solo* lo es” (Hegel, 2005, p. 99). El Ardid de la Razón consiste en que, en el despliegue de la historia, Dios se piensa a sí mismo a través del pensar del hombre y en que a partir del saber de Dios, el hombre

poesía tiende a trascender la sensibilidad, por lo cual fluctúa entre la representación del arte y la interioridad del pensar filosófico.

se conoce a sí mismo. Ahora bien, el conocimiento de Dios y de la verdad solo se hace plenamente efectivo en el saber científico de la filosofía, ya que el autoconocimiento del Espíritu solo puede llegar a constituirse como Idea absoluta en su identidad conceptual. Así, la historia en la que deviene lo verdadero es al mismo tiempo la historia de la filosofía, pues el saber real se forma en el proceso histórico en el que deviene conceptualmente. La verdad no es concebida como sustancia, sino como proceso, se despliega históricamente en el ámbito del concepto universal y filosófico en un movimiento dialéctico en el que la verdad alcanza su concepto y constantemente regresa a sí misma⁵.

No obstante, hay una parte de la contingencia del hombre que no es conceptualizable y que no puede ser captada como tal por la filosofía. Esta dimensión de lo contingente y particular se sustrae de la identidad universal, por lo que el concepto no las puede alcanzar. Es aquí donde entra en juego el potencial artístico y poético.

El contenido de la poesía no puede ser simplemente asumido por el saber filosófico, y en este sentido se puede decir que la verdad tiene un carácter propio en la poesía. Lo que el poeta reivindica de las tramas particulares y contingentes, se diferencia de lo que es asumido en el concepto filosófico. Por más disertaciones filosóficas que se hagan de los poemas de Hölderlin, Schiller, Rilke, Borges o cualquier otro poeta, siempre habrá algo que se sustraerá del concepto filosófico: aquello que el poeta ha configurado en su obra como irrepitible⁶ y que es imposible de traducir al concepto.

Por tanto, el concepto no puede constituir por sí solo la verdad; la identidad universal que instaure deja fuera muchos elementos que también tienen el derecho de considerarse como verdaderos y que son inconmensurables para la forma conceptual: las contingencias, las tramas personales, la historia concreta. Por ello, a la propuesta de Hegel habría que responder que el concepto es todavía una verdad inacabada del mundo de la vida humana. Partimos aquí de la tesis de que la verdad no acontece solo en el

⁵ “Regresar a sí misma” debe entenderse en relación con la teleología que supone el “Ardid de la Razón”. La historia es el desarrollo de la verdad como Idea, o como concepto, que es lo mismo. La Idea necesita la contradicción para establecer su propia unidad. Para ello, la Idea sale de sí y se encuentra con su otro: lo finito, el mundo, la contingencia. En términos más simples, para que la necesidad conceptual sea absoluta, debe llegar a ser manifiesta en el pensar del sujeto. La Idea sale de sí para ser comprendida en el sujeto; pero no se queda allí, sino que regresa a sí misma, al ámbito de lo universal, cuando supera la finitud.

⁶ Lo que configura el poema es irrepitible, porque la obra en sí misma adquiere autonomía y particularidad como creación. Sin embargo, al mismo tiempo, es también abierta e indeterminada. En el segundo capítulo se ahondará en este carácter dual de la obra poética.

sistema “científico” de la filosofía, sino que también acontece en la novela, el poema y las demás obras humanas que manifiestan la existencia humana y que aún no han sido sintetizadas en el concepto y no podrán ser sintetizadas. En todas ellas acontece la verdad, pero no de manera exclusiva o completa. En lugar de pensar en una historia cuyo fin es la realización del concepto habría que estudiar de qué manera pueden complementarse y relacionarse las manifestaciones distintas de la verdad, incluso aunque representen contradicciones. Con ello esperamos responder a la riqueza de la experiencia concreta, aunque esto no signifique que renunciemos a entender el concepto en su dimensión universal. Lo que proponemos es un paso más allá de Hegel. Es evidente que para ello debemos separarnos en un determinado momento del sistema hegeliano. El punto crucial aquí es la suposición hegeliana según la cual la verdad acontece solo en el concepto. En este trabajo, en cambio, partimos de que no hay una esfera superior de la verdad, sino una pluralidad de formas en las que se puede mostrar la verdad, entre las que reivindicamos la poesía. Tal hipótesis implica elaborar una concepción alternativa de la verdad. Como se verá, en esa concepción habrá tanto puntos de encuentro como discrepancias con el sistema hegeliano. Si bien cuestionamos, por un lado, la primacía del concepto, la visión teleológica de la historia y el Ardid de la Razón que sacrifica el valor de las cosas particulares en función de la dimensión universal, compartimos con Hegel, por otro lado, la idea de que la verdad “no es moneda acuñada”. Ni en el arte ni en la filosofía, la verdad es una sustancia, es decir, algo fijo y estático. La verdad es, como proponía Hegel, aquello que deviene y que se transforma en el entramado de relaciones dialécticas complejas. Ahora bien, para Hegel, la verdad tiende a reafirmarse y consolidarse en el concepto universal que solo puede ser alcanzado en la filosofía. Frente a esta concepción recordamos que el contenido de lo particular y contingente niega lo universal. Proponemos que esta negación lleva la verdad a adoptar unas dimensiones que salen a relucir en la poesía: la diferencia y la apertura. Para fundamentar nuestra propuesta será necesario analizar la diferencia entre la esfera universal del concepto y la aparición de las cosas particulares en la poesía. Esperamos encontrar así un modo diferente de comprender no solo la verdad, sino también la relación entre filosofía y poesía.

1.3. La relación entre lo particular y lo universal en la constitución de la verdad

Para comprender cómo se vinculan la esfera universal y las cosas particulares⁷ en la constitución de la verdad es menester analizar dicha relación en el ámbito del concepto. A través de este análisis podremos comprender las limitaciones que tiene el concepto para expresar la verdad, lo cual nos ayudará a dar un paso más allá de la visión hegeliana.

1.3.1. Lo universal y lo particular en el concepto

Sin duda, Hegel fue uno de los filósofos que más se ocupó de pensar el concepto. En el sistema hegeliano, el concepto no es estático ni abstracto ni mucho menos acabado. El concepto deviene constantemente (es *un-siendo*), y en ese devenir coincide con el momento dialéctico en el que se concilian y superan (*aufheben*) las contradicciones y se constituye la identidad de la Idea. En el concepto se expresa lo Absoluto, pues el concepto es lo que está siendo “en y para sí”. En este sentido dice Hegel en la *Enciclopedia*:

El concepto es lo *libre*, en tanto *poder sustancial* que-está-siendo para él mismo, y es *totalidad* en la que cada uno de los momentos es *el todo* que el *concepto es* y [cada momento] está puesto como inseparable unidad con él; de este modo el concepto es, en su identidad consigo, *lo determinado en y para sí* (2005, p. 245).

Como se advirtió antes, en la caracterización científica que Hegel hace de la filosofía, el concepto constituye el momento de la verdad, en el que la realidad efectiva se ha consolidado en una identidad entre la comprensión de la Idea y el mundo viviente que ha sido producido por la Idea. Este es el momento de la identidad universal que supera toda contradicción y oposición entre sujeto y objeto. El concepto ha superado las

⁷ En este punto debemos matizar lo que entendemos por “particular” en este trabajo. Lo particular es el objeto de una referencia que puede darse tanto en el ámbito conceptual como en cualquier otro ámbito de la verdad. Como se ha visto hasta ahora, el objeto no puede excluirse ni separarse de la constitución de lo verdadero. Lo particular se contrapone esencialmente a lo universal. El sustantivo alemán *das Besondere* suele traducirse como particular, pero también se traduce como individual. En ese sentido, el término “particular” alude al carácter irrepetible —único, si se quiere— del objeto de referencia y a la imposibilidad de diluirlo en una pluralidad de iguales. Esto no quiere decir, sin embargo, que la identidad de lo particular corresponda a una esencia o sustancia metafísica, aislada e inmutable. Lo particular está situado en el mundo, lo cual significa que se constituye constantemente en la contingencia y el devenir. En algunas versiones españolas de las obras de Hegel se usa el término de “lo particular” para traducir no solo *das Besondere*, sino también *das Einzelne*. Este último término debería traducirse, sin embargo, como “lo singular”, que en la filosofía hegeliana no debe confundirse con lo particular (*Besondere*). A diferencia de lo particular, lo singular es abstracto, puro y sin determinaciones. Lo particular, en cambio, tiene cualidades y determinaciones.

diferencias, las ha mediado e incluso ha superado el ámbito de la mera representación. En la forma pura del pensar, el concepto tiene por objeto “la realidad efectiva” de las cosas (Cf, Hegel, 2005, p. 106). Cuando Hegel habla de realidad efectiva se refiere a lo concreto. Usualmente se piensa que lo concreto es lo finito, lo particular o inmediato; pero en el caso hegeliano, lo concreto es lo real efectivo, lo que ha superado toda existencia contingente. No es lo mismo existir que ser real efectivamente. Las cosas contingentes existen, pero no superan el plano de lo fenoménico. Mientras no se hagan transparentes a la Razón, las cosas contingentes no constituyen el mundo viviente. En este sentido señala Hegel en la *Enciclopedia* (2005): “Una consideración perspicaz del mundo distingue en seguida, en el ancho campo de lo existente, interior o exterior, aquello que es meramente fenómeno, algo efímero e insignificante, de lo que en sí mismo merece verdaderamente el nombre de realidad efectiva” (p. 105). Según esta aseveración de Hegel, lo que no está mediado racional y conceptualmente no merece el estatus ontológico de algo real; se quedaría en lo insignificante y transitorio. Aquí reluce la máxima hegeliana de que “*lo que es racional, eso es efectivamente real, y lo que es efectivamente real, eso es racional*” (2005, p. 106), que quiere decir que lo efectivamente real es lo que ya está expresado en la Idea, lo que se ha racionalizado bajo la lógica del concepto a través de un proceso dialéctico y especulativo en el que ya se ha superado la contradicción entre lo ideal y lo fenoménico. El concepto constituye lo efectivamente real. Lo que queda fuera de su comprensión sin estar mediado no es más que existencia contingente. Por ello, el concepto es más que la mera intuición o representación. La intuición está ligada al sentimiento de lo inmediato, y la representación subsume el objeto a una determinada forma como metáfora de lo pensado. Teniendo en cuenta la afirmación hegeliana de que la forma del arte es la intuición sensible resulta más evidente por qué el filósofo sostiene que la filosofía supera el arte.

A diferencia de la intuición y la representación con sus limitaciones propias, el concepto resulta de un proceso dialéctico a través del cual el pensamiento especulativo sale de sí, se encuentra en lo otro y regresa a sí mismo después de haber superado la negación. Ahora bien, aunque el concepto deviene, es también *lo determinado*, como lo expresa Hegel en una de las citas anteriores. El concepto no puede ser indeterminado o abierto, pues como expresión de una constante síntesis dialéctica, el concepto es expresión del todo. El concepto se explica a sí mismo; no hay lugar en él para lo

ambiguo, puesto que su desarrollo apunta siempre a conciliar todas las diferencias para ser expresión de la totalidad y de lo universal. En cierto sentido, el concepto se cierra en sí mismo y es auto-referencial. Como señala Glockner, “[n]o tiene objeto preguntar por la relación de los conceptos con la verdad, ya que no hay verdad fuera de los conceptos” (1965, p. 72). El concepto está dispuesto al movimiento, a la negación dialéctica. La superioridad que Hegel le otorga frente a otras formas de manifestación de la verdad, que podríamos considerar también como procesales o dinámicas, reside en que solo el concepto es la mayor expresión de la *Aufhebung*. Aunque sea temporalmente, el concepto es expresión de la síntesis dialéctica. O como lo expresa Flórez, el concepto como expresión de la verdad es “[...] el ahora en el entramado estructural de todos los elementos dialécticos” (1983, p. 153). Más allá del entramado teórico se hacen evidentes varias características del concepto: la dimensión universal, la autorreferencialidad, la conciliación o síntesis y la determinación. En la filosofía hegeliana, el concepto es esencialmente lo que produce la realidad.

La discusión sobre la realidad que expresa el concepto es muy antigua. Desde luego no se puede reducir a un mero problema lógico o epistemológico. En la Edad Media, por ejemplo, se acentuó el carácter ontológico de la discusión con el llamado problema de los universales. Se discutía el origen de los conceptos y su carácter de realidad. Los filósofos medievales se partían en dos grupos: mientras que unos defendían la existencia de universales afirmando que el concepto expresa la esencia real de las cosas, los otros, partidarios del nominalismo, sostenían que el concepto dependía de meras convenciones lingüísticas. En la Modernidad, Hegel aparece como detractor de la visión común que reduce el concepto a una mera abstracción. En su visión, el concepto constituye la realidad; es un universal que desarrolla la particularidad desde él mismo. El concepto no se limita a abstraer de las cosas particulares una presunta esencia común. No representa ninguna abstracción, sino una relación compleja entre lo universal y lo particular o individual. Por ello, como advierte Charles Taylor en su libro *Hegel* (2010), “[n]ecesitaríamos distinguir el Concepto universal, el cual produce realmente lo que cae en él, desde el común simple, que no tiene relación intrínseca con las cosas que relaciona, no lo produce, y simplemente es notado por comparación externa” (p. 263). A diferencia del concepto universal, el concepto común se constituye extrayendo de muchos casos particulares alguna propiedad general. El concepto común de “hombre”, por ejemplo, tiene que dar cuenta de todos los hombres independientemente de las

diferencias que pueda haber entre ellos. A pesar de que este concepto nos permite pensar en casos concretos, como Hegel, Schiller, Novalis, Borges o cualquier otro hombre, no nos proporciona ninguna imagen concreta ni tampoco ninguna representación sensible. El concepto común se constituye en un proceso de abstracción, que resalta y extrae una característica común a diferentes entidades consideradas en su conjunto. La característica establecida sirve luego para definir las entidades. Para Hegel, este proceso de abstracción es propio del entendimiento (*Verstand*) que aísla y separa, y no de la razón (*Vernunft*) que concilia especulativamente. La forma ideal del concepto abstracto se distingue fundamentalmente del contenido particular que representa, pues en el entendimiento común lo universal no está articulado en lo particular. El concepto que Hegel tiene en mente, en cambio, debe conciliar la forma universal y las entidades particulares. El concepto parte en su desarrollo, sin embargo, primero de lo subjetivo. En este estadio, el concepto es todavía pura idealidad formal, indeterminada y universal. Luego pasa por la objetividad en la que se da la mediación con el objeto, y finalmente llega a la Idea en la que se consolida la unidad entre sujeto y objeto. Con este último paso se ha llegado al estadio de lo verdadero. Cada uno de los tres momentos contiene distintas etapas. La falta de articulación entre lo particular y lo universal solo es una etapa del momento del concepto subjetivo en el que, como advierte Taylor, “[c]ada uno es realmente independiente, idéntico sólo a sí mismo; lo particular es lo particular; lo universal es lo universal” (p. 268). Tal inconmensurabilidad entre uno y otro debe ser superada en el devenir del concepto.

En lugar de un concepto abstracto, Hegel propone el concepto como “el fundamento y la fuente de todas las determinaciones finitas y la multiplicidad” (Hegel, citado por Taylor, 2010, p. 256). Desde esta nueva definición, el concepto no nace de la separación entre las cosas y su forma, sino que el concepto es el que produce la realidad de lo particular desde sí mismo. El concepto no se separa del mundo concreto, sino que, según Hegel, lo produce. Todo surge del concepto, tal como la planta brota de la semilla. Así, el concepto subyace a todo como la necesidad interna que despliega el mundo. Desde esta perspectiva, las particularidades serían producciones del concepto; no hay mundo sin concepto. Aquí se evidencia por qué para Hegel el pensar no se opone a la realidad; antes bien está la realidad en el pensamiento. Con Hegel podemos decir que “el pensamiento de Dios es nuestro” (Taylor, 2010, p. 259), porque la verdad no es algo en-sí e inaccesible para la mente humana. Taylor también reconoce esta identidad entre

ser y pensar cuando señala que “para Hegel, la verdad está dentro de nuestra comprensión, porque la realidad no es extraña al pensamiento, más bien se desarrolla desde el pensamiento mismo” (2010, p. 259).

Ahora bien, así como nos preguntamos si primero fue la semilla o la planta, es inevitable preguntarse cómo es posible que el concepto produzca el mundo. Aquí entra en juego de nuevo la teleología que sustenta el sistema hegeliano, lo que se ha denominado antes como el Ardid de la Razón. Para Taylor, en el sistema hegeliano, el concepto es una “necesidad cósmica” (2010, p. 257). El concepto surge de la interioridad de las cosas y de la necesidad absoluta de que estas alcancen su forma en la Idea. La historia está regida por un propósito: dar sentido a las cosas en el concepto. Con ello, el mundo de la contingencia no es independiente o completamente azaroso, sino que la contingencia está puesta por la necesidad. En términos de Taylor, “[...] el mundo existe para realizar la Idea” (p. 282). Lo paradójico en este punto es que la contingencia es contraria a la necesidad. Incluso Hegel denomina la contingencia como “impotencia de la naturaleza” (Hegel, citado por Taylor, p. 260) para consolidarse en el concepto. La contingencia está asociada a la dispersión, a multiplicidad ciega, a finitud y arbitrariedad. Por ello no se entiende de dónde brota la necesidad de que la contingencia se supere a sí misma en el concepto. Para Hegel, la necesidad es primero externa y luego interna. Es externa cuando la forma y las características que se le asignan a las cosas vienen desde afuera, como por conexión causal, por ejemplo⁸. De la necesidad externa se transita a la interna a través del propósito. El propósito aparece aquí como la esencia y la más profunda caracterización del objeto. El propósito otorga un fin y sentido a las cosas. Tal fin no debería ser una determinación externa, sino una forma que deviene como inmanente al objeto mismo. Desde esta lógica, todo el universo estaría regido por una Astucia Absoluta de la Razón: “[...] el universo es considerado como el despliegue de un propósito” (Taylor, p. 281). El propósito se desarrolla entonces en el concepto, que no es más que el pensar buscando la necesidad y la racionalidad completa. De este modo, como concluye Taylor en la obra antes citada, “[...] el juego de la contingencia misma sirve para realizar el plan necesario de las cosas” (P. 280).

⁸ Hegel es detractor del empirismo de Hume en este aspecto. Para Hume es imposible establecer una conexión de causa y efecto por necesidad. Toda articulación entre un efecto y su posible causa se debe a la asociación inductiva que resulta de la repetición de una experiencia.

Así como la planta brota internamente de la semilla, el concepto emerge de la necesidad interna de las cosas. Sin embargo, así como la semilla solo llega a desarrollarse a través de la intervención de factores externos (el agua, la luz del sol, la tierra fértil, etc.), del mismo modo la consolidación del concepto no es plenamente interna. En el sistema hegeliano no se explicita lo suficientemente la transición de la teleología externa a la interna, especialmente cuando se tiene en cuenta que el propósito conceptual de las cosas se instaure en el juicio. El concepto aparece y se usa siempre dentro de un juicio, por lo que los conceptos “no son entidades como piedras que tengan una realidad fuera de su uso” (Taylor, p. 265). El juicio es esencialmente la división o escisión en que las cosas particulares se separan de sí mismas; es un movimiento de salida que tiende a fundar una unidad entre lo particular y lo universal. Así, el juicio instaure la realidad ontológica. Esta realidad no es, sin embargo, la de las cosas en su forma inmediata o inicial. Las cosas han sido superadas y trascendidas en la Idea, porque, como señala Stascha Rohmer en su artículo *Límite, juicio y alteridad en Hegel*, para Hegel “[e]s inherente a la naturaleza de lo finito ir más allá de sí mismo, negar su negación y devenir infinito” (2017, p. 111). En el juicio, el concepto universal y las entidades particulares deben mantenerse diferenciados. (2017), Rohmer propone que en el juicio, lo universal y lo particular se mantienen en el límite. Lo universal y lo particular están identificados en una autodiferenciación y “[s]olo dicha identificación, mediada por una auto-diferenciación real, hace posible la relación con la verdad como tal” (2017, p. 113). El juicio tiende de esta manera a demostrar cómo lo general se hace objetivo en lo particular y cómo los entes particulares alcanzan su comprensión en lo general. La diferencia y el límite permiten conectar el concepto con su objeto de referencia, los objetos particulares. Esto último es importante, porque tiene que ver con la necesidad de que el concepto se particularice o “personifique” de algún modo. En este caso, la personificación o particularización del concepto tiene que ver con que aparezca la referencia o articulación a las cosas concretas. Esta es la división en la que la dimensión universal del concepto se identifica y al mismo tiempo se articula con la esfera de los objetos particulares. El concepto no se expresa en fórmulas abstractas o simbólicas, sino que adquiere realidad en un juicio que tiene sentido para nosotros. Así, un concepto sobre el hombre, la vida o el arte debe remitirse a realidades particulares. Esta remisión o conexión solo es posible en la construcción del juicio, porque en él las cosas finitas están determinadas de manera negativa, como contrapuestas a lo universal. A través del juicio comprendemos que no es posible pensar lo universal y lo particular por

sí solos, sin referencia a su otro. Como indica Rohmer, en el juicio, “[l]as cosas finitas o los sujetos finitos brotan [...] de una auto-distinción de lo universal, de lo general, y encarnan una idea (o un concepto) que caracteriza su auto-subsistencia, su principio interno” (2017, p. 106).

Para que la necesidad conceptual sea absoluta debe llegar a ser manifiesta en el pensar⁹ y ser comprendida por el sujeto, ya que, como reconoce Taylor, “[un] mundo surgido de la necesidad racional debe ser conocido racionalmente” (2010, p. 297). La totalidad emana de la necesidad conceptual. Para que esto sea así, el concepto debe ser para el sujeto y alcanzar su dinamismo y movimiento en el juicio. El juicio es el ámbito donde el concepto se concreta o personifica en conexión con los objetos particulares, porque en el juicio, la Idea puede poner su otro. En el juicio, el concepto hace aparecer lo particular y al mismo tiempo lo produce. Este es el estatus ontológico que tienen tanto el juicio como el concepto. Por tanto no se trata de que el concepto sea radicalmente opuesto a las cosas particulares, ya que el concepto mismo da forma a las cosas. En el sistema hegeliano, la necesidad de las cosas particulares surge de las formas, y en las cosas particulares se revela la necesidad conceptual, y con ello de la forma. Este carácter circular de la relación no permite deducir si primero es la planta o la semilla, porque hasta la semilla misma necesita previamente la planta. Para Hegel, los entes particulares solo adquieren su realidad en el concepto. El problema es, no obstante, que lo particular que figura tanto en el juicio como en el concepto ya no es lo particular en sí mismo, sino lo que ya ha sido producido en y por el concepto.

La Idea —entendida como la forma absoluta del concepto— pone el mundo finito que la contradice con el fin de mantener la diferencia y la contradicción en la que realiza su propia unidad. En ese sentido, lo finito o particular ya no aparecen como lo que son originalmente. Lo particular desplegado en el concepto ya está mediado y producido por él. La contingencia en el despliegue teleológico de la Idea ya no es auténtica contingencia, porque está predeterminada en una necesidad urdida por la Idea. En la Idea, la contingencia ha perdido su espontaneidad, imprevisibilidad y su dimensión inconcebible. Una contingencia necesaria no es una contingencia auténtica. Asimismo, en el juicio, las cosas particulares que se figuran en el límite están supeditadas a la definición del concepto. De este modo, las cosas particulares pierden en el concepto su

⁹ De ahí que para Hegel la verdad sea esencialmente conocimiento en el concepto.

valor propio, su derecho a ser independientemente del concepto. Asignar un propósito a alguna cosa implica determinarla desde la intención específica de quien asigna el propósito, sin tener en cuenta la dimensión en que ese elemento particular es inconcebible e inconmensurable para nuestros propósitos.

Aunque el concepto no sea una mera abstracción, se distancia en cierta medida de las cosas particulares a las que se refiere, ya que en el concepto, lo particular es elevado y superado en el ámbito de lo universal. Y si bien para el concepto no es posible contener lo particular de otra manera, la Idea no puede por sí sola constituir la verdad, porque en ella lo particular aparece de forma negativa, esto es: como lo otro del concepto.

El Ardid de la Razón se cumple efectivamente, si la Idea llega a ser pensada y comprendida por el sujeto. Esto quiere decir que la realidad instaurada por el concepto es una realidad por y para el sujeto, aunque esté mediada dialécticamente y nunca de manera completa. El concepto deviene entonces como autoconciencia del hombre, por lo que está sujeto a la historia, al tiempo, a la ideología y las diversas limitaciones de la propia contingencia humana. En ese sentido, su verdad no es absoluta. El mundo producido por el concepto no es el mundo total. La afirmación de que la verdad se encuentra solamente en el concepto implica que lo particular, como mera particularidad, no puede ser considerado como verdadero, así, por ejemplo, los hombres y demás seres vivientes en cuanto seres individuales, únicos, las manifestaciones particulares de la naturaleza, etc.

José Antonio Zamora denuncia la visión que excluye la vida particular de la persona, lo cual afecta obviamente también a la víctima. En el contexto de una barbarie tan tremenda, como la que representan los campos de concentración de los nazis, el concepto podría servir para privar a ciertas personas de su derecho de vivir en el caso de que se cree un concepto universal que defina quién puede vivir y quién no. Si seguimos a Zamora en su artículo *H. Arendt y Th. W. Adorno: pensar frente a la barbarie* (2010), podemos decir que reducir lo particular a los fines del concepto puede ser tan peligroso como convertir a los hombres “en meros ejemplares desprovistos de individualidad, de aquellos rasgos que nos diferencian de los animales: la pluralidad y la espontaneidad en el pensar y en el actuar” (p. 247). Efectivamente hay una dimensión inconcebible que no puede ser recogida (*aufgehoben*) en el concepto. En un caso como el que acabamos de presentar, no podría ser recogido en el concepto lo que cada persona, como

individuo, es para sí mismo. Por más disertaciones que se puedan hacer sobre el sufrimiento y el dolor que debieron padecer las personas bajo las condiciones inhumanas de los campos de concentración, nunca será suficiente para expresar lo que cada una vivió. La especificidad de cada caso es inabarcable, inconcebible e inimaginable.

A partir de lo que hemos expuesto podemos decir que aunque el concepto emerja de la cosa, no puede expresar toda su realidad, como propone Hegel. El concepto se diferencia de las cosas particulares justamente por la subjetividad para la que es el concepto. En el concepto, los entes particulares adquieren sentido y significado, pero no un sentido y significado pleno que abarque todo lo que corresponde a la particularidad. La manifestación de lo particular en el concepto se cumple plenamente solo en los seres espirituales, como señala Taylor. En este sentido afirma que

“[l]a ontología hegeliana es fácil de exponer en relación con los seres espirituales, pero tiene que ser probada primero en una dialéctica ascendente que comienza con el mero ser determinado, donde la propia teoría de Hegel se manifiesta imperfectamente y de modo confuso” (2010, p. 299).

En efecto, en su ontología, Hegel no hace plena justicia a lo finito. Desde el principio, lo finito es considerado como algo que pertenece a una esfera inferior de la realidad. El concepto no puede contener la plenitud inconmensurable ni la particularidad propia de las cosas particulares. Pues el concepto que recoge lo particular no puede desprenderse del todo de la forma ideal que corresponde al concepto subjetivo; y este último representa meramente la primera etapa en la que se constituye el concepto.

Si presupusiéramos con Hegel que la verdad se encuentra únicamente en el concepto y que este es el fundamento ontológico de la realidad, tendríamos que aceptar las siguientes consecuencias: por un lado nada que no sea conceptual podría tener un carácter verdadero; por otro lado, el Ardid de la Razón se desenvolvería desligado de toda práctica humana y la historia quedaría supeditada al devenir de un fin Absoluto para el que los hombres no serían más que unos meros medios. Taylor también pone en evidencia las consecuencias del sistema hegeliano, que describe de la siguiente manera:

O Dios no llega al auto-conocimiento racional e abal, sino sólo a una intuición profunda y no articulada totalmente de su naturaleza, y nosotros resbalamos hacia un panteísmo romántico; o Dios llega a la auto-claridad racional, pero más allá del hombre y de ahí más allá del

mundo (ya que el hombre es la única autoconciencia mundana), y nosotros resbalamos hacia el teísmo ortodoxo. En un caso sacrificamos el principio de la racionalidad, en el otro el principio de la personificación (2010, p. 300).

La segunda consecuencia que Taylor describe, el sacrificio del principio de personificación, podría ser la más peligrosa. El teísmo ortodoxo es propenso a aceptar la realidad del concepto como única verdad, lo cual excluye otras posibles dimensiones de la verdad.

1.3.2. El problema de lo particular en la identidad conceptual

Como hemos visto, según Hegel, el valor del concepto radica en que aspira a la comprensión universal y a integrar lo inmediato en un estado “superado” en el sentido que Hegel entiende la “superación” (*Aufhebung*). Frente a esta visión sostenemos aquí que la universalidad a la que llega el concepto no puede reclamar un derecho exclusivo a la verdad, pues la universalidad conceptual no abarca todo el ámbito de la verdad. Frente a Hegel sostenemos que la cosa particular en su particularidad inconcebible también puede ser verdadera independientemente del concepto. Así lo pone en evidencia Judith Butler al resaltar que “lo universal es lo que pertenece a todas las personas, pero no es todo lo que pertenece a cada persona” (Butler, citada por Bedin en 2017, p. 291)¹⁰. Hegel advertía en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (2005, p. 107) que la filosofía se ocupa de la Idea, de lo que deviene como realidad efectiva. ¿Qué sucede entonces con lo que queda fuera de la comprensión conceptual e ideal? Según el filósofo, lo contingente “[...] es una existencia que no tiene más valor que el de una *posibilidad*, algo que tanto *es* como podría igualmente *no ser*” (2005, p. 106). Aunque lo contingente, las situaciones particulares de cada persona y la existencia material ciertamente no quedan fuera, según Hegel, del ámbito filosófico ni de lo verdadero, también es cierto que pertenecen a una etapa inferior en la evolución del concepto hacia la verdad absoluta.

Desde uno de sus primeros textos, *Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y Schelling* (1989a), Hegel ha buscado la forma de superar la escisión entre sujeto y objeto, espíritu y naturaleza, que se había instaurado en la tradición filosófica. Frente a

¹⁰ Esta cita está tomada de un artículo de Paula Bedin titulado “Crisis del universalismo: redefiniciones, propuestas y debates”, que se mencionará más adelante para analizar el problema del universal clásico y su relación con lo particular. Butler pone al descubierto que hay más de un universal, es decir que hay diferentes versiones de lo universal que compiten entre sí. Esto implica que la unidad de lo universal puede ser parcial, con lo que se cuestiona la pretensión de totalidad que hay en todo universalismo.

la visión clásica de la correspondencia, Hegel abogaba en este texto temprano por una identidad en la que se establezca la auténtica unidad entre ser y saber. La identidad hegeliana, por su mismo entramado dialéctico, es una identidad de la identidad y de la no-identidad. La totalidad que expresa el concepto debería dar cuenta también de lo otro, de lo que no ha sido mediado y es diferente. Como se vio en la descripción del juicio, los opuestos aparecen limitados y diferenciados entre sí. Sin embargo, la necesidad de establecer lo Absoluto a través del concepto y de superar y afirmar la negación en la síntesis, hizo que el sistema hegeliano exigiera superar lo diferente para reestablecer la unidad del Todo. Esta es la crítica que hizo la filosofía post-idealista: la necesidad de la conciliación llevó a Hegel a privilegiar una identidad universal frente a las existencias particulares y diferentes. Este es el “hechizo” de lo Absoluto, que denunciaba en el siglo XX el filósofo Th. L. W. Adorno.

El materialismo fue uno de los primeros movimientos en reprochar la visión hegeliana de la realidad efectiva. Según afirma Engels en *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana* (2006), a partir de la premisa hegeliana de que lo real es tanto racional como necesario pueden justificarse lógicas totalizantes que vayan incluso en contra de los individuos: “¿No era esto, palpablemente, la canonización de todo lo existente, la bendición filosófica dada al despotismo, al Estado policiaco, a la justicia de gabinete, a la censura?” (2006, p. 10). En relación con la concepción histórica, esta crítica adquiere sentido si se tiene presente la consideración optimista de Hegel de la Razón como principio que mueve la historia. Es más, un punto de escisión fundamental entre Hegel y los hegelianos de izquierda radicó en la interpretación que estos tenían de la dialéctica. Los últimos conservaron en el concepto de la *Aufhebung* el sentido de la abolición y superación y desecharon el carácter sistemático de la obra de Hegel. Engels señala que la lectura y visión teleológica que Hegel hace de la Modernidad conduce su propio sistema al dogmatismo en tanto que presume un auténtico momento de síntesis en el que se constituye lo real racional. Hay que leer esta crítica con cuidado, puesto que el sentido de la *Aufhebung* no excluye la elevación, conservación y mediación. No obstante, es cierto que en el sistema hegeliano es esencial el sentido conservador y afirmativo de la *Aufhebung*, porque de este depende la consolidación de la identidad en el concepto. En el sistema hegeliano, todo momento de negación debe ser superado afirmativamente para establecer la identidad entre ser y saber, cuya máxima expresión se encuentra en el concepto.

Conceder primacía al concepto frente a la existencia contingente contiene el riesgo de negar y desechar las condiciones particulares que rigen la existencia en su experiencia viva más allá del ámbito conceptual.

Theodor W. L. Adorno, detractor y también seguidor de Hegel, fue quien mejor comprendió el problema subyacente a la primacía del concepto en la filosofía hegeliana. Para constituirse como identidad absoluta de lo real, el concepto necesita superar la *cosalidad*¹¹. Para llegar a la forma universal —de lo que está libre de apariencias y contingencias—, sacrifica el ente particular en su derecho de ser autónomo. No obstante, el concepto debe, a pesar de todo, dar cuenta de la particularidad de las cosas, es decir, debe operar en él una auténtica dialéctica entre lo particular y lo universal. Tal dialéctica solo puede ser sostenida por una identidad. En el concepto de “hombre”, por ejemplo, debe haber una identidad en sí, determinada y definida, que sea válida en toda aplicación empírica y singular. Por más distintas que sean las circunstancias de los hombres, estos deben reconocerse en el concepto: lo real y común a todos ellos lo expresa el concepto. En el concepto, lo individual debe poder encontrarse consigo mismo.

Mientras que la fórmula clásica del principio de identidad rezaba que $A=A$, el Idealismo Alemán dio un paso más allá. Con Fichte aparecía ya la necesidad de que A fuera igual también a lo que no es A ($yo = no-yo$). Schelling abogaba por una identidad de la identidad y de la diferencia, que reivindicara la verdad de la naturaleza, ya que para él la inteligencia solo se desarrolla con el mundo y no en oposición a él; los opuestos se reconocen sin llegar a anularse mutuamente. Hegel finalmente, superando a los primeros, abogaba por una identidad de la identidad y de la no-identidad, es decir, una identidad en la que se asuman especulativamente los polos contrapuestos¹². Esta nueva comprensión de la identidad permite reconocer que lo Absoluto no se encuentra ni en el ámbito subjetivo ni en el objetivo. La auténtica identidad debe estar sustentada

¹¹ En el capítulo “Conceptos y categorías” de su *Dialéctica negativa*, Adorno señala que el ente, el algo, o propiamente lo cosal es el sustrato necesario a todo concepto (Cf. 2005, p. 135). Esto podría interpretarse como la base material de la que se hace abstracción para establecer el concepto. Sin embargo, como se explicará más adelante, es ilusorio pretender liberarse de lo cosal. De lo contrario, lo que se constituiría sería una abstracción vacía.

¹² Cabe recordar que para Hegel esto sólo puede ser llevado a cabo por la razón. El entendimiento reconoce la oposición, pero no la supera en la identidad. La razón, al ser dialéctica y especulativa, hace que las cosas se relacionen con lo otro de sí mismas, pues contrapone los opuestos, pero al mismo tiempo los concilia en la identidad. En el ámbito de lo Absoluto se da al mismo tiempo el ser-uno y la contraposición.

en una oposición real en la que los opuestos son, en principio, reconocidos como separados en su autonomía, pero al mismo tiempo “elevados”, esto es, “superados” (*aufgehoben*) en una auténtica unidad sintética de lo Absoluto. Solo así es posible, según Hegel, la conciliación que sustenta la identidad entre ser y saber. Lo subjetivo adquiere así su carácter objetivo, mientras que el objeto deviene también como sujeto, es decir, como algo ideal. En este sentido señala Hegel en la *Diferencia* (1989a) que

[...] una contraposición real es entonces obra de la razón, que pone idénticamente los contrapuestos no sólo en la forma del conocer, sino también en la forma del ser, identidad y no-identidad; y tal contraposición real sólo será aquella en la que sujeto y Objeto son puestos como sujeto-Objeto, cuya consistencia está en el Absoluto, estando en ambos el Absoluto y estando en ambos, por lo tanto, la realidad. Solamente por esta causa, el Principio de identidad es, en la contraposición real, un Principio real; si la contraposición es ideal y absoluta, la identidad se queda en Principio meramente formal, puesta solamente en una de las formas contrapuestas, sin poder hacerse valer como sujeto-Objeto (p. 75).

Con esta nueva comprensión de la identidad, la relación entre opuestos es esencial y solo resulta verdadera en el movimiento en el que los contrapuestos son superados en una nueva relación. Con la dialéctica se supera el en-sí de las cosas. En el ámbito de la razón especulativa, las cosas integran lo otro de sí mismas. No tienen una determinación que provenga únicamente de ellas, sino que siempre se contraponen a algo, van más allá de sí mismas y se superan para luego hallarse en una nueva identidad. Sujeto y objeto pierden su posición estable y uno no es sin el otro. Los opuestos deben separarse y diferenciarse entre sí, pero también deben ser puestos en una referencia mutua que permita superar la contradicción y establecer la unidad del Absoluto. Así, por ejemplo, la muerte y la vida no son meramente contrarias ni deben considerarse sin tener en cuenta su lado opuesto; la vida lleva, más bien, en sí misma la simiente de la muerte¹³. Asimismo se resuelve la contradicción entre libertad y necesidad: no hay libertad sin necesidad, ni necesidad sin libertad. En ese sentido, el concepto, como expresión de lo Absoluto, solo puede devenir y engendrarse a sí mismo en el movimiento de conciliación de los opuestos en el que se constituye la identidad.

¹³ En un poema de Julio Flórez, *Resurrecciones*, se expresa muy bien la comunión entre estos dos opuestos: “Algo se muere en mí todos los días/ [...] Y en todo instante, es tal mi desconcierto,/ que ante mi muerte próxima, imagino/ que muchas veces en la vida...he muerto” (1985, p. 53). La muerte es entonces una condición intrínseca a vivir. Vivir cada día es morir también.

Desde esta perspectiva sería fácil afirmar que el concepto hace efectivamente justicia a lo particular y que en él, lo universal y lo particular están conciliados. Sin embargo, como bien afirma Adorno en *Dialéctica negativa* (2005), esta comprensión de la identidad no hace verdaderamente justicia a lo individual y particular. En ella, lo no-idéntico y lo diverso no son, por sí mismos, el telos de la identificación. Se espera, más bien, que la no-identidad llegue a formar parte de la identidad: “«A» debe ser lo que no es todavía” (Adorno, 2005, p. 145). En este sentido, el movimiento del concepto está abocado a superar lo individual. En la constitución de lo idéntico, lo particular es superado en el concepto a través del movimiento dialéctico que aspira a la infinitud afirmativa (*affirmative Unendlichkeit*). En tal determinación queda atrás lo precedero, lo pasional, lo inconcebible, lo que tiene sus límites en sí mismo, esto es, lo particular e individual en tanto ser para sí mismo. Sin embargo, como señala Adorno, el problema reside en que “lo individual es más tanto como menos que su determinación” (2005, p. 147).

Con Adorno podemos sostener entonces que hay un “apetito de incorporación” (2005, p. 156) que conduce a una aversión hacia lo que no queda incorporado. Según esta lectura, para Hegel lo que no conforma la realidad efectiva no tiene relevancia en la comprensión histórica. El concepto identifica y subsume lo particular en lo universal; lo que no es asumido, tiene un valor indigente. Desde este ideal es fácil denominar como falsas aquellas cosas que no corresponden con su concepto o que no manifiestan la identidad. Así, la inconcebible particularidad de las cosas concretas, que no puede entrar en el concepto universal, queda reducida a una aparición irreal o insignificante. Esto repercute en la manera de concebir la diferencia. Lo propio de lo particular, lo que no puede ser recogido en el concepto, es ignorado en el reconocimiento de lo diferente. Entenderemos por la inconcebible particularidad que está a la base de lo diferente todo aquello que no puede ser asumido en la identidad que el concepto expresa: las pasiones, lo conceptualmente insignificante, lo precedero, lo efímero¹⁴. Con Adorno es posible reconocer, además, que las cosas no mediadas tienen su propio valor independiente de la esfera conceptual. En este sentido, como propone Adorno, “la célula más pequeña de

¹⁴ Aunque parezca contradictorio decir que hay verdad en lo efímero, debemos pensar, por ejemplo, en que hay instantes que cambian el curso de la existencia individual o colectiva. Hay cosas pequeñas, leves y efímeras que pueden ser tan significativas como aquello que ha permanecido en la historia. Así lo expresa bellamente Borges en su poema *Posesión del ayer*: “Se que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora son lo que es mío [...] No hay otros paraísos que los paraísos perdidos” (2013, p. 611).

la realidad observada pesa tanto como el resto del mundo” (Adorno, citado por Charry, 2017, p. 130).

Aunque el concepto no es estático y está abierto a la relación dialéctica con lo otro, su propia naturaleza determinante hace que conlleve la invarianza: “La pretensión inmanente del concepto es la invarianza creadora de su orden frente al cambio de lo comprendido bajo él” (Adorno, 2005, p. 149). Para mantenerse fiel a sí mismo, el concepto necesita la identidad. Pero la identidad resulta inevitablemente de una supresión de lo inconcebible, incomparable, propio de la particularidad en tanto que la mediación que la constituye equipara los polos opuestos —lo diverso— a pesar de su diferencia cualitativa. En el artículo *Categorías y modelos en la Dialéctica negativa de Th. W. Adorno: crítica al pensamiento idéntico* (2006), comenta Esther Barahona en la misma línea de Adorno que “la teoría de la abstracción como principio de generalización epistemológica suponía una reducción de la heterogeneidad individual que quedaba superada en la identidad del concepto”. (p. 211).

La identificación hace que se pierda la dimensión inconcebible e irreductible de lo particular. Lo particular no tiene derecho a ser para sí mismo, cuando su inmediatez es superada en la determinación del concepto. La contradicción que podría generar toda particularidad ha sido resuelta en la Idea¹⁵ ya que, como señala Georges Noël en la *Lógica de Hegel* (1995), “su verdadera existencia es pues su existencia en la Idea y como momentos de la misma” (p. 130). No obstante, según Adorno, aunque la mediación en la que se constituye la Idea no puede ser sin la inmediatez, la inmediatez no necesita la mediación para ser. Antes de figurar en el concepto, las cosas ya tenían su propia existencia, la cual desaparece como unidad en la Idea. El concepto se constituye en una acción recíproca con el objeto, pero su finalidad es devenir cada vez más él mismo. Su relación con el objeto consiste en “apoderarse de él e identificárselo consigo mismo” (Noël, 1995, p. 106), ya que el objeto “no existe en verdad sino por él; en él y sólo en él reside su razón de ser y de durar” (1995, p. 106). El concepto no tiende simplemente a ser algo así como una pintura mental del objeto, sino que busca constituirse como principio interno y alma de él. En ese sentido, si la verdad es la unidad e identidad entre concepto y objeto —y en efecto es así para Hegel—, el objeto resulta falso y vacuo, cuando no corresponde a su concepto y carece de alma. El

¹⁵ Cabe recordar que el momento de la Idea es aquel en que el concepto ha llegado a la unidad consigo mismo y con el objeto.

problema es, sin embargo, que en este proceso de mediación, el objeto no puede tener un carácter puramente objetivo, puesto que debe adquirir un carácter ideal que incluye lo otro de sí mismo: lo subjetivo¹⁶.

En esta lógica, la relación entre concepto y objeto particular es desigual, porque el objeto se tiene que adecuar al concepto. Lo que tenemos del objeto es lo que está mediado conceptualmente, pero no lo que es independientemente de esa mediación. Hay algo, por tanto, que queda fuera, algo no resuelto y no idéntico al concepto. Así lo reconoce Adorno cuando nos dice que “[...] todo objeto singular subsumido en una clase tiene determinaciones que no están contenidas en la definición de su clase” (2005, p. 146). En consecuencia, el concepto “no es capaz de dar a lo no-conceptual la dignidad que la dialéctica exige por sí misma” (Charry, 2017, p. 125). En el Idealismo, el movimiento dialéctico era un movimiento en el pensamiento¹⁷. Por ello, el concepto como realidad humana espiritual tiene su limitación con respecto a lo inconcebible de lo particular, lo material e incluso lo histórico. Hay cosas no resueltas e indeterminadas que se sustraen del esfuerzo del concepto; la realidad de las cosas no reside únicamente en el concepto. Hay algo que se opone a la universalidad dominante; algo que es previo a la determinación conceptual, pero que en el concepto queda diluido en nada. Sin embargo, algo no es simplemente indeterminado o nada solo porque no ha pasado por el concepto. Pues en lo no conceptual ya hay una realidad desplegada. En este sentido afirma también Adorno: “El Idealismo no quiere ver que un algo, por más desprovisto de cualidades que esté, no por ello debe ser ya tenido por nada” (Adorno, 2005, p. 166).

Quizás está en la naturaleza misma de una filosofía como la de Hegel — de corte idealista y con un ambicioso programa sistemático— reducir a mero fenómeno insignificante lo que no figura en el ámbito de lo conceptual e ideal. El filósofo que busca el triunfo de la libertad y la razón se resiste a pensar que hay cosas que no pueden ser determinadas en el ámbito de lo ideal. El poeta, en cambio, no teme lo que está por fuera del mundo conceptual; para él, aquello que no figura en el ámbito de lo ideal y universal es igualmente verdadero y de gran riqueza para el hacer poético. En su obra

¹⁶ Hegel ya era consciente de esto cuando en el texto de la *Diferencia* (uno de sus primeros textos de carácter sistemático) proponía que el objeto nunca es sólo objeto, sino que deviene como sujeto-objeto objetivo (Cf. Hegel, 1989a, p. 77). La materia no puede ser mediada, si no se imprime en ella un aspecto subjetivo para superar la limitación del en-sí.

¹⁷ La dialéctica es propia del pensar especulativo.

Filosofía y poesía (1996), María Zambrano comparte esta idea, cuando propone que lo que no se ha legitimado en el plano conceptual también es objeto de la poesía:

El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada (p. 22).

Así, el poeta no reduce a nada o a mera finitud lo que no se adecúa a la identidad de lo universal. Con Adorno y con María Zambrano podemos “desmitologizar” el concepto y poner en duda su poder abarcador de la totalidad. Si admitiéramos con Hegel que la verdad es solamente lo que acontece en el concepto, dejaríamos por fuera todo un mundo cuya realidad es negada desde el concepto.

No obstante, también hay que reconocer que la dialéctica hegeliana tenía la posibilidad de hacer temblar la invarianza del concepto y que la mediación dialéctica es el modo de intentar abarcar lo no-idéntico, puesto que Hegel nunca abogó por un concepto inmutable. Sin embargo, es precisamente en este punto donde radica la diferencia entre Hegel y Adorno, que se da a partir de lo que podría denominarse como un giro materialista.

Aunque la dialéctica hegeliana no tiene un término final y la realidad que se constituye en el concepto es *un siendo*, una de las acusaciones que le hicieron los hegelianos de izquierda¹⁸, y también después Adorno, era precisamente el carácter idealista —en el sentido filosófico del término— y afirmativo que dio a la síntesis dialéctica. Según Adorno, la negación en Hegel no tiene valor por sí misma, sino solo como momento del devenir del concepto. En Hegel, la negación de la negación es la “quintaesencia” del identificar, pues se toma el principio aritmético de “menos por menos, más” para darle un valor positivo a lo negativo en la conciliación dialéctica. Así, lo negativo no vale por sí mismo o por ser lo no-idéntico, sino que debe resolverse en la totalidad. Aquí vuelve y reluce el hechizo del todo, la aspiración de conservar todo como resuelto y afirmativo. Así fulgura, según Adorno, el carácter teleológico de la síntesis:

¹⁸ Entre estos hegelianos de izquierda se encuentran Marx y Engels. Más arriba en este trabajo señalábamos el reproche que Engels hizo al sistema hegeliano: Para sostener su sistema, Hegel tuvo que poner un fin (como *telos*) en la historia, esto es, la constitución de la autoconciencia en la filosofía. Para Hegel, la filosofía moderna —y particularmente la misma filosofía hegeliana—era la expresión de ese fin.

Que la negación de la negación es la positividad sólo puede defenderlo quien ya de entrada presupone, como panconceptualidad, la positividad. Este obtiene el botín de la primacía de la lógica sobre lo metalógico, del fraude idealista de la filosofía en su forma abstracta, la justificación en sí. La negación de la negación sería de nuevo la identidad, una obcecación renovada; una proyección de la lógica deductiva, en último término del principio de la subjetividad, en lo Absoluto (Adorno, 2005, p. 154).

Si bien en el sistema hegeliano el todo no es completamente accesible al pensamiento —lo que supondría un estado de negación permanente en la experiencia del Espíritu—, la negación no es un fin en sí mismo en el movimiento dialéctico, sino que es un momento en el proceso en el que deviene la Idea. El sentido de la *Aufhebung* reside en superar la contradicción. Y si bien este es un movimiento que no tiene un término fijo —recordemos que la verdad “no es moneda acuñada”—, el concepto tiende a afirmar la unidad entre ser y saber. La Idea no antecede al devenir histórico¹⁹, pero el movimiento del Espíritu en la historia se dirige a la consolidación de la Idea. La negación, en ese sentido, es tan necesaria como su superación en la Idea. La contradicción solucionada se vuelve el fundamento del sistema y de la verdad.

Ahora bien, el valor de la negación, la diferencia y la identidad en el sistema hegeliano es, en realidad, un tema álgido de discusión entre los especialistas en Hegel. Incluso la misma crítica de Adorno debe ser tomada con cuidado y matizarse. Así como Adorno critica el proceso de identificación en el sistema hegeliano, hay quienes, por otra parte, afirman que la filosofía hegeliana no es una filosofía consumada en la identidad. Tal es el caso de William Maker quien afirma que Hegel “es el filósofo de la diferencia, de la otredad y la no identidad” (Maker, citado por Morales en 2017, p. 500)²⁰. También Luis Guzmán propone que la negatividad es un fin en sí mismo en el sistema hegeliano. En su artículo *Totalidad y negatividad en la Ciencia de la lógica de Hegel* (2012), Guzmán plantea que la totalidad para Hegel nunca se revela más que como la negatividad que “desenmascara” una determinada creencia o un estado de cosas. En ese sentido, según el autor, la totalidad es una “idea absolutamente vacía” (p. 76). La verdad no podría

¹⁹ El progreso sólo se muestra retrospectivamente. Así lo da a entender Hegel con su famosa sentencia, según la cual “[l]a lechuza de Minerva emprende su vuelo al atardecer” (Hegel, 2005, p. 603).

²⁰ Esta idea de Maker es presentada por Camilo Morales en su artículo “¿Hegel filósofo de la diferencia? Reflexiones sobre la concepción hegeliana de la identidad” (2017). El autor alude a algunos de los mitos que han surgido en torno al pensamiento hegeliano y las líneas de discusión respecto al problema de la identidad. Maker es un asiduo defensor de la diferencia en el sistema hegeliano, ya que según él en tal sistema no hay abstracción de la diferencia y esta es un fin en sí mismo en el movimiento dialéctico.

devenir entonces como unidad entre ser y saber, sino como no-ser, ya que la totalidad en sí misma sería pura negatividad y la Idea nunca se constituiría en una identidad. Estos son algunos de los argumentos con los que Guzmán defiende la negatividad y la diferencia en el sistema hegeliano. En esa lógica, la totalidad no puede ser la identidad de lo universal, sino que, por el contrario, “revela la brecha entre el esquema conceptual y aquello de lo cual es esquema” (2012, p. 87). Uno de los elementos valiosos de tal propuesta es la importancia de lo negativo en el entramado dialéctico. Con la reivindicación de lo negativo podemos reconocer que la racionalidad no solo está abocada a la afirmación universal, sino también a la constante reinterpretación y transformación del estado de cosas. Sin embargo, resulta insostenible afirmar que la totalidad es una idea vacía. En principio, Hegel es ciertamente detractor de cualquier universal abstracto o vacío. Si bien la ciencia de la lógica es, como dice Hegel, “la ciencia de la *idea pura*, esto es, de la idea en el elemento abstracto del *pensar*” (2005, p. 125)²¹, no puede entenderse por fuera del sistema; a la ciencia de la lógica la suceden la Filosofía de la Naturaleza y la Filosofía del Espíritu. La ciencia de la lógica, además, tiene ya en la “doctrina del concepto” en potencia los otros dos momentos del sistema: el de la negación de la pura abstracción en el objeto y su superación en el ámbito de la Idea universal. No hay Idea, concepto y mucho menos verdad, si el Absoluto que se constituye es algo vacío. Por esta razón, no es posible afirmar que la totalidad en Hegel es pura negatividad vacía o que es una identidad inmóvil. Para Hegel no hay identidad sin diferencia y negatividad; pero la negación por sí sola no permitiría superar la constante contradicción a la que se somete el Espíritu. Negar la identidad en Hegel es negar el sentido de uno de sus conceptos más importantes, a saber, la *Aufhebung*.

Contra el planteamiento de Guzmán debemos aducir, además, que la negación *per se* no es lo sustancial en la constitución de la verdad. Toda negación debe ser superada en el concepto. En el caso de la relación entre la identidad universal y lo particular, la negación es introducida por lo particular, que es lo que aparece como lo diferente y hace notar el formalismo del universal. Sin embargo, como se ha visto hasta ahora, esa negación es asumida en la identidad en un proceso que pasa por alto lo propio, inconcebible e irreductible de lo particular en función de establecer la identidad. Así, la negación pierde parte de su propósito. Esto se debe, en parte, a que no es lo particular

²¹ Según Taylor (2010, p. 258), la lógica de Hegel dista mucho de ser una lógica formal. La ciencia de la lógica es propiamente una lógica trascendental, y más propiamente es ontología. Una lógica formal, que no se interesa por la verdad material de las cosas contradice el sistema hegeliano.

como tal, en su mismidad, lo que se introduce en la identidad, sino lo particular considerado idealmente. Esta es la crítica de Adorno a la dialéctica entre particular y universal en el sistema hegeliano:

Como Hegel se arredra ante la dialéctica de lo particular por él concebida —ésta aniquilaría la primacía de lo idéntico y consecuentemente el idealismo—, se ve constantemente empujado al simulacro. En lugar de lo particular, él desliza el concepto universal de particularización sin más, por ejemplo de «existencia», en el que ya no hay ningún particular (Adorno, 2005, p. 166).

Ahora bien, lo que resulta de esta dialéctica es lo que Hegel denomina como un “universal concreto”, que es la superación tanto del universal abstracto como de la pura materialidad particular. El universal concreto es la superación de los opuestos, por lo que va más allá de la mera abstracción y de la mera particularidad. Esto quiere decir, por un lado, que la totalidad para Hegel no es una idea vacía y que, además, lo particular que expresa el concepto no es lo particular como tal en su ser inconcebible e irreductible. El concepto —máxima expresión del universal concreto— no lo contiene todo y, por lo mismo, no puede por sí solo manifestar toda la verdad. El concepto como esfuerzo por comprender y mediar la realidad es fundamental, pero no es la fiel expresión de lo verdadero, sino que también es una expresión de la conciencia humana en la que se intenta comprender la realidad. La identidad conceptual no es absoluta, pues siempre hay algo no resuelto que es indisoluble en el concepto. Esto es precisamente lo que se escapa del concepto: la particularidad que le es propia a las cosas concretas independientemente de la captación conceptual que la concibe. En ese sentido, la crítica materialista que Adorno hace a la identidad conceptual de Hegel es valiosa, porque permite ver los riesgos que implica una identidad definida que podría excluir y negar lo no-idéntico.

En todo pensamiento identificador hay una pretensión de totalidad. Al convertirlo en absoluto, el concepto puede llegar a imponerse como una identidad dominante que no da cuenta del mundo en sus dimensiones inconcebibles, inabarcables, evasivas y perecederas, tremendas o minúsculas. Ahora bien, no se trata de proponer que todo valga en un sentido relativista, ni mucho menos de negar el valor del esfuerzo racional de trazar horizontes de sentido y de verdad. El concepto en la filosofía, sin duda, permite pensar el mundo y tomar distancia de la inmediatez. Lo que, sin embargo,

cuestionamos es la identidad ontológica entre el concepto y el mundo²². La tarea de conciliar realidad y pensamiento tiene sus límites, ya que no hay una conciliación definitiva. Pues el saber conceptual no se puede desligar de las condiciones históricas, ideológicas y materiales en las que se realiza, por lo que siempre habrá algo no resuelto en él. En lugar de restringir la verdad a la identidad que deviene en el concepto reivindicamos aquí la verdad de lo negativo y concretamente la verdad de la dimensión inconcebible de lo particular. La poesía es el lugar donde lo particular no es simplemente elevado a un orden universal, sino que reluce y fulgura en sus propias cualidades irreductibles e únicas.

1.3.3. Una nueva visión de la verdad en lo particular y lo universal

En este punto se hace necesario matizar la distinción entre lo “universal” y lo “particular” para hacer evidente por qué se quiere reivindicar la verdad de este último más allá de su posible captación conceptual. Es difícil determinar si la distinción corresponde a un problema lógico o metafísico, ya que no es una distinción propiamente empírica ni directamente conceptual. Así lo pone en evidencia Fraser MacBride en un artículo titulado *Where are particulars and universals* (2005).

Desde la antigüedad –desde la lógica aristotélica–, la distinción se ha discutido tanto que podemos decir que un análisis conceptual no es suficiente para distinguirlos o definirlos. En su raíz etimológica, lo universal (“*unum in diversis*” - “*unum in multis*”) alude a la unidad en la diversidad o multiplicidad. Lo universal debería abarcarlo y contenerlo todo independientemente de las diferencias que puedan existir entre cada cosa contenida. Con el análisis hegeliano y con él de Adorno comprendemos que lo universal tiende a expresar una identidad. Sin embargo, la crisis del universal clásico condujo a la pregunta por aquello que supuestamente estaba contenido en lo universal, esto es, lo particular.

En su artículo *La crisis del universalismo: redefiniciones, propuestas y debates* (2017), Paula Bedin expone que la crisis del universal clásico puso en discusión la dicotomía universal-particular. ¿Puede haber un universal que reconozca las particularidades sin

²² Aquí abandonamos la idea hegeliana de que lo verdadero es lo idéntico consigo mismo en el concepto. Renunciamos a una visión ontológica e identitaria del concepto y, más aun, abandonamos la ontología de la verdad que supone una absoluta identidad entre ser y pensar. En este sentido puede rescatarse la propuesta de Guzmán para hablar de una totalidad que constantemente se niega, en lugar de presuponer una ontología de la verdad y de un concepto que tiende a ser idéntico consigo mismo.

perder de vista la igualdad o identidad? Esta es una de las preguntas que surgen al tratar de entender la relación universal-particular. Según lo expone Bedin, algunos autores del siglo XXI empezaron a refutar la presunta totalidad de lo universal²³, ya que se comprendieron que “todo universalismo aunque posea pretensiones de totalidad expresará una parcialidad” (2017, p. 284). Lo que se considera como universal depende también de la historia y el contexto; hay valores que nacen en el interior de un grupo y se totalizan respaldándose en un concepto universal. De este modo, lo universal adquiere un carácter convencional: “[...] no hay valor ni totalidad previa a la universalización, sino que ambas se construyen en una relación circular” (2017, p. 285). La idea de la totalidad depende del universal constituido. En ese sentido hay diferentes tipos de universalidad, incluso podría decirse que hay universales más grandes que otros. Por ello se corre el riesgo de establecer identidades totalizantes y excluyentes, cuando se establece un determinado universal como absoluto y verdadero. Así lo reconoce Butler, cuando propone que el universal es un concepto en disputa: “Dado el carácter disputado del término, asumir desde un principio una noción de procedimiento o sustantiva de lo universal es por necesidad imponer una noción culturalmente hegemónica en el campo social” (Butler, citada por Bedin, 2017, p. 291).

Ahora bien, abandonar todo universalismo para irse al extremo de un particularismo sería incurrir, como advierte Bedin, en “un nuevo tipo de cierre, en un «esencialismo monádico»” (2017, p. 274). Lo particular, al igual que lo universal, no es ninguna esencia fija ni identidad aislada como la mónada sin ventanas en la que no influye lo externo. Si lo particular no puede ser completamente asumido en lo universal, no es por una presunta “esencia” o “sustancia” que le corresponda. Lo que caracteriza lo particular es, más bien, la contingencia que le es propia. Es contingente, porque pertenece al mundo, por lo que está sujeto a diversas circunstancias azarosas que pueden ser sociales, materiales, históricas, económicas, ficcionales, personales, etc. Lo particular, en definitiva, no es una sustancia y no se debe, por ello, considerar desligado del complejo mundo de la vida²⁴. Lo dicho no significa que lo particular no tenga

²³ Algunos de los autores que Bedin expone y que se ocuparon de este problema son: Alain Badiou, Slavoj Žižek, Montserrat Galcerán, Gayatri Spivak y Judith Butler.

²⁴ Aunque es más que el mero mundo físico, esta expresión también debe ser tomada en su sentido literal. Uno de los elementos que, según MacBride, distinguen lo particular de lo universal es su limitación espacio-temporal. Lo particular está situado en un espacio y momento concreto. La clásica concepción de lo universal propone que lo universal está en todas partes a la vez, mientras que lo particular está ligado a un espacio o sólo puede ocupar parcialmente varios sitios de forma simultánea. En este sentido afirma MacBride: “For whereas universals are wholly present in distinct locations at the

también una dimensión universal. La posee efectivamente por sus vínculos históricos, sociales, ancestrales, culturales, políticos, etc. Todo individuo lleva dentro de sí—sea de manera consciente o de forma inconsciente— ideales universales que ha heredado o asumido de la historia, del Estado, de la familia, del saber, etc., como reconoció Hegel con toda claridad. Por consiguiente, si queremos hablar de la verdad, debemos tener en cuenta tanto su dimensión universal que se manifiesta en el concepto, como su dimensión inconcebible que se sustrae del saber conceptual y que corresponde a la irreductible realidad particular. La dimensión inconcebible abarca lo que es temporal, perecedero, ligado a una situación que va cambiando, es decir, a la heterogeneidad, contingencia e imprevisibilidad del variopinto mundo de posibilidades en el que acontece lo particular.

Richard Rorty es un pensador afín a esta concepción de lo particular y se ha ocupado de reivindicar la contingencia como base de toda construcción de la verdad. Según el filósofo norteamericano no existen esencias universales que determinen una naturaleza humana. Lo que denominamos como “humano” no son más que léxicos y construcciones lingüísticas que constantemente están mutando de manera imprevisible. El lenguaje mismo se transforma en el mundo de la contingencia y las circunstancias. Así, según Rorty, no hay tal cosa como una “humanidad” en un sentido estrictamente universal. Lo que se ha configurado como universal deviene de manera contingente, en una historia que no es más que la sucesión de metáforas y creaciones de sentido. Al aceptar la contingencia como lo que constantemente está constituyendo lo verdadero, abandonamos el “Ardid de la Razón” o la Idea que se afirma en la historia. En vez de ello abogamos, más bien, por un mundo complejo de relaciones imprevisibles e inabarcables entre particularidades irreductibles, que devienen sin un fin determinado. Así podemos desdivinizar la Idea y el ámbito de lo universal. En palabras de Rorty,

la idea misma de que el mundo o el yo tienen una naturaleza intrínseca —una naturaleza que el físico o el poeta pueden haber vislumbrado— es un remanente de la idea de que el mundo es creación divina, la obra de alguien que ha tenido algo en su mente, que hablaba un lenguaje propio en el que describió su propio proyecto (1991, p. 41).

La propuesta de Rorty es valiosa para este trabajo, porque permite reivindicar el mundo de la contingencia y de la experiencia humana como algo tan verdadero como lo

same time, extended particular are only partly present in distinct locations at the same time” (2005, p. 207).

universal que se constituye y porque además permite abandonar la concepción teleológica de la historia, que privilegia la interpretación universal de la verdad. Nosotros defendemos, a cambio, dos esferas distintas en las que se puede manifestar la verdad. Puede darse tanto en el saber que instaura una comprensión universal como en lo que es capaz de darle voz a lo propio, inconcebible de lo particular, como es el caso de la poesía²⁵. La verdad que se asoma en la poesía nos permite detenernos en el mundo de la contingencia y en el hombre de carne y hueso que pertenece a este mundo. Lucian Blaga expresa bellamente esta labor de la poesía en el poema “Yo no aplasto la corola de milagros del mundo” (s.f):

Yo no aplasto la corola de milagros del mundo
 y no destruyo con mi pensamiento
 los milagros que encuentro en mi camino
 en flores, en ojos, sobre labios o tumbas.
 Otros con su inteligencia
 ahogan el encanto de lo impenetrable, de lo escondido
 en los oscuros abismos,
 mas yo con mi luz acrecienta el misterio del mundo;
 y así como la luna con sus rayos brillantes
 no disminuye, sino que temblorosa
 extiende aún más el secreto de la noche,
 así yo enriquezco el sombrío horizonte
 con amplios temblores de sagrado misterio;
 y todo cuanto es incomprensible
 se torna aún más incomprensible
 bajo mis ojos
 pues así yo amo
 flores, ojos, labios y tumbas.

Según Blaga, permanecer en el misterio de lo concreto es el modo de hacerle justicia a las cosas del mundo: las flores, los ojos, los labios y las tumbas. En la búsqueda del conocimiento es inevitable luchar contra lo que es incomprensible, ya que la razón tiende a superar las contradicciones y a establecer su concepto sobre las cosas. El poeta, no obstante, elige detenerse en las cosas particulares sin elevarlas a un ámbito de lo inteligible. El poeta contempla lo particular en su realidad inconcebible, enigmática, y lo deja relucir en su propia contingencia, porque el poeta no teme, como hemos visto con María Zambrano, lo que se sustrae de la identidad conceptual. Por ello, el poeta no

²⁵ Y no sólo la poesía, también las demás formas artísticas, que pueden dar cuenta de la realidad particular del hombre. Reconocer y aceptar la contingencia del lenguaje conlleva a reconocer que no sólo los conceptos de la filosofía o las teorías científicas deben ser escuchadas, sino que hay otros “léxicos” —como diría Rorty— que tienen algo por decir. Asumir la contingencia es reconocer, como advierte Figueroa en su artículo *Rorty: lenguaje, metáfora y política* (2014), “[...] que ningún saber nos entrega la versión última y definitiva de lo que es posible pensar y esperar, que el juego de las redescriptiones no se detiene, que en algún momento, no sabemos cuándo ni cómo, se requerirá una nueva jugada” (p. 70).

renuncia a lo perecedero del mundo, y en lugar de buscar la unidad del ser que persigue la filosofía, deja fulgurar en su poesía la verdad que hay en lo heterogéneo. Así lo piensa también María Zambrano, cuando nos dice que, mientras la filosofía busca trascender a la unidad, la poesía persigue “la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad” (1996, p. 19).

Para María Zambrano, la poesía y la filosofía tienen un origen común: el asombro ante el mundo. Sin embargo, el modo como cada una se relaciona con el objeto de su asombro es fundamentalmente distinta. En la filosofía emerge pronto un afán de trascendencia; no se queda en el asombro ante lo inmediato, sino que se libera violentamente de ello. Así empieza el arduo camino y el esfuerzo metódico para establecer una unidad. La filosofía tiende a lo que permanece, a lo que está libre de contingencias y es idéntico, es decir, a la idea. La ambición por el saber de la unidad separó al filósofo de las cosas particulares y del poeta. Zambrano enuncia esa separación así:

Y desde entonces el mundo se dividiera, surcado por dos caminos. El camino de la filosofía, en el que el filósofo impulsado por el violento amor a lo que buscaba abandonó la superficie del mundo, la generosa inmediatez de la vida, basando su ulterior posesión total, en una primera renuncia (1996, p. 17).

El camino de la filosofía implicó un “violento amor” a las cosas, que nació del deseo de trascenderlas. El problema, sin embargo, era que cuanto más cerca se encontraba el filósofo de la unidad del ser, más se alejaba de la riqueza de la inmediatez de la vida. Para establecer la identidad, el filósofo debía, como se ha visto con Hegel, negar²⁶ el mundo de la vida concreta inmediata. Así lo describe Zambrano: “La vida, las cosas, serían exprimidas de una manera implacable; casi cruel. El pasmo primero será convertido en persistente interrogación; la inquisición del intelecto ha comenzado su propio martirio y también el de la vida” (1996, p. 17). La violencia del filósofo consistió en superar la cosa y desentrañar su misterio para integrarla en la Razón.

El otro camino es el de la poesía. Para Zambrano, el poeta apenas busca trascender, porque él ya lo tiene todo. Como en el poema de Blaga, el poeta ya tiene flores, ojos, labios y tumbas, es decir, tiene todo un mundo de cosas. Así, en lugar del violento amor, ama las cosas apaciblemente y difícilmente sale de su estado de admiración. La verdad

²⁶ Negar tanto en el sentido común del término como en el sentido dialéctico que Hegel estableció.

poética consiste entonces en darle voz al mundo y en dejarlo fulgurar en su propia contingencia. En la poesía, lo universal aparece encarnado en seres particulares que no solo podrían portar una identidad, sino que también están inmersos en la urdimbre de las relaciones contingentes y complejas que devienen en perpetua transformación.

1.4. Los horizontes de relación entre la poesía y la filosofía

Como se ha expuesto hasta ahora, la tensión entre filosofía y poesía expresa en el fondo una tensión entre el derecho de lo universal y el de lo particular. Sin embargo, no deben subordinarse una a la otra. Habría que reconocer, más bien, los límites y la singularidad que corresponden a cada una. No todo lo poético y concreto puede expresarse desde el concepto filosófico, pero la reflexión filosófica nos permite aproximarnos a lo poético para pensarlo y reivindicarlo. La poesía hace patente la verdad del mundo vivo a través del poema; la filosofía piensa el poema y el mundo que la poesía expresa. Así, la condición para el diálogo entre estas dos dimensiones de la verdad es el reconocimiento de que hay algo inconmensurable en cada una de ellas, algo que es insuperable y que impide subordinar una a la otra.

No es en vano que la tradición nos haya dado en herencia la distinción entre poema y noema, entre, como dice Françoise Dastur, “un decir puro totalmente transparente a aquello que mienta inmediatamente, y una palabra vinculada a lo sensible, a la figura y a la representación concreta que sólo habla metafóricamente” (1989, p. 286). La distinción entre filosofía y poesía es importante para darle a cada una el lugar que merece y para reconocerlas como dos formas distintas en las que se puede manifestar la verdad. La tensión se resuelve cuando se reconoce el derecho y valor propio de cada una.

El concepto filosófico no es lo que pretendía Hegel: la identidad absoluta entre la realidad y el pensar. Más que la constitución absoluta o total de la verdad, la filosofía es la consideración pensante del mundo concreto. Para pensarlo debe alejarse de él y trascenderlo en un “violento amor”. El lenguaje de la filosofía no solo se diferencia del lenguaje de la poesía, sino también del lenguaje cotidiano. La poesía, por su parte, se detiene en el mundo, lo contempla, y expresa su verdad contingente sin pretender establecer una identidad absoluta. La poesía ama desde el detenimiento; la filosofía ama desde la trascendencia. Así, cada una tiene una forma propia de afrontar y expresar la verdad. El concepto no recoge ni expresa toda la verdad que aparece en la poesía,

porque en él, lo particular no figura en su ser propio, inconcebible. Del mismo modo, la poesía no manifiesta lo verdadero en su comprensión universal, sino en su encarnación particular. La filosofía tiene la virtud del distanciamiento, mientras que la poesía propicia la cercanía. Aquella permite comprender y establecer el sentido universal de la vida concreta; esta reafirma o niega ese sentido desde el mundo concreto mismo. Así, la verdad no es objeto exclusivo de ninguna de ellas, sino que ambas deben moverse en una relación dialéctica que permita una constante producción de sentido. La relación entre filosofía y poesía posibilita la mediación entre lo universal y lo particular. La poesía introduce la negación en lo universal, ya que ella pone de manifiesto lo particular y contingente, y con ello constantemente pone en crisis la identidad de lo universal. La filosofía, por su parte, reflexiona el hacer poético y hace patente su modo de ser y de expresar la verdad. Así se cumple la afirmación de Zambrano expresada en el epígrafe:

No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser.

El valor de la filosofía reside en que nos otorga la autocomprensión universal con la que creamos sentido. Con la filosofía interpretamos la historia, el saber, el arte y la existencia misma para proyectarnos hacia el futuro en un modo ideal de ser. Sin embargo, la filosofía debe hacerse a sí misma la crítica sobre sus horizontes de comprensión, y para ello es fundamental la mediación de lo poético cuando le recuerda al concepto que no todo está resuelto.

2. La verdad en la poesía

*La poesía es una metafísica instantánea.
Ella debe dar, en un breve poema, una
visión del universo y el secreto de un alma,
un ser y cosas, todo a la vez.*

Gaston Bachelard.

*Todo. Todo reside en la palabra:
como fuego provocado.*

Enrique Villagrasa.

*Con las palabras asumimos la historia.
Con el poema asimos la vida.*

Homero Aridjis.

Al igual que las demás formas artísticas, la poesía es expresión de la verdad. Por ello, la poesía tiene su propio modo de manifestar lo verdadero. Igual que en la conceptualización filosófica, la teorización científica y otros saberes que indagan por lo verdadero, en la poesía se manifiesta la verdad. Igual que en el saber filosófico, en el que la verdad no es algo fijo y acabado, en la poesía la verdad es algo que deviene siempre. La poesía supera la escisión entre lo universal y lo particular, ya que ella introduce el tiempo y la variación en la identidad de lo universal. En el poema, lo verdadero no aparece como algo cerrado y abstracto, sino como algo vivo y en movimiento. Lo universal se encarna en lo particular, esto es, en relaciones concretas, contingentes y complejas, en las que se desenvuelve la vida humana. Así, todo lo humano puede ser llevado a la poesía, por lo que distintos autores —entre ellos, Hegel— la han reconocido como la primera maestra de la humanidad.

En la actualidad, la poesía aún puede ser fuente de verdad, ya que tiene la capacidad de darle voz a la memoria y a la vida de los hombres. Con más urgencia, la poesía debe expresar en nuestros días la verdad, pero no una verdad que anule la diferencia, sino una que sea de todos y al mismo tiempo de cada uno de los hombres. Mediante la relación que establece entre lo universal y lo particular, el poema es capaz de representar tanto lo que permanece en el devenir histórico, como el devenir mismo en su realidad concreta y contingente. Para sustentar este planteamiento, el presente capítulo analiza cómo se manifiesta la verdad en la relación entre lo universal y lo particular, que establece la poesía.

Hegel es uno de los filósofos que han sostenido que, en la poesía, lo universal no aparece independientemente de la existencia viva de lo particular, sino en una unidad orgánica con la misma. Sin embargo, la teoría poética hegeliana tiene sus límites en lo que respecta la función del lenguaje en la configuración de la verdad poética. Por eso es necesario complementar la concepción hegeliana de la poesía con postulados de filósofos y pensadores como Gadamer, Gaston Bachelard y Octavio Paz, entre otros, para entender el papel y la importancia del lenguaje y las imágenes en la constitución de lo poético. Pero antes de analizar cómo acontece la verdad en la poesía, es menester preguntarse por qué vale la pena reivindicar la verdad en la poesía, especialmente en una época como esta, en que la pregunta por la verdad parece perder relevancia.

2.1. El valor de la poesía en los tiempos de «penuria»

“¿Para qué poetas en un tiempo de penuria?” es la pregunta que hace Hölderlin en *Pan y vino* (2015), una de sus elegías más memorables. En el contexto de este trabajo nos interesa la pregunta en la siguiente versión: “¿Para qué poesía en tiempos de penuria?” La cuestión planteada trae consigo algunas dificultades. Pues al preguntar “¿para qué poesía?” parece que se sugiere que la poesía tiene –o debe tener– una finalidad o utilidad. Además de contestar esta pregunta hay que señalar qué se entiende por penuria y por qué la poesía puede subsanarla. Con respecto a la primera dificultad debe aclararse que no tratamos de adjudicar a la poesía una función instrumental, ideológica o práctica. Pues consideramos que la poesía es un fin en sí mismo. Al preguntarnos para qué sirve la poesía tratamos, más bien, de reivindicar su valor como una dimensión de la verdad en la que el hombre puede reconocerse a sí mismo. La penuria, por otra parte, no se reduce a la carencia o pobreza material. Ciertamente alude a la falta, pero esa falta puede ser espiritual. Podemos hablar de falta de valores, de reconocimiento, de conciencia de sí, de sentido, de búsqueda y demás cosas fundamentales en la vida del hombre. En ese sentido sería un trabajo inagotable y casi imposible hacer un diagnóstico de las penurias que azotan la existencia del hombre en la actualidad. No obstante hay algo que, a nuestro parecer, puede ser considerado como una forma de penuria en la actualidad: la renuncia a buscar la verdad.

Al intentar superar la metafísica clásica, el discurso filosófico contemporáneo dejó de plantear el problema de la verdad como un problema esencial de la filosofía. Mientras que la visión clásica tenía por objeto una verdad permanente y objetiva, que existiera

independientemente de la contingencia, la filosofía de finales del siglo XIX en adelante, reconoció el carácter histórico y lingüístico de cualquier concepción de la verdad. La ruptura con la metafísica era inevitable. A este respecto fue fundamental, por ejemplo, el papel de Nietzsche, quien advirtió que toda filosofía que buscara una verdad absoluta tenía por destino convertirse en un saber fijo, inmóvil y anquilosado. Asimismo, algunas corrientes que emergieron con el giro lingüístico pusieron el énfasis en el significado de las proposiciones y no en el valor de verdad de estas. Tal es el caso, por ejemplo de Richard Rorty. Para el filósofo estadounidense —heredero del giro lingüístico y de las primeras formas de la filosofía analítica— no existe una esencia o naturaleza humana, así como tampoco hay un mundo externo e independiente de las construcciones de los hombres. Asumir que hay realidades en-sí es desconocer el papel configurador que tiene el lenguaje. Para Rorty²⁷, el mundo no es ni verdadero ni falso; no es posible atribuir un valor de verdad a algo fuera del lenguaje. En ese sentido, las descripciones que se hacen del mundo no pueden representar cómo es el mundo en sí. Lo único que es susceptible de ser falseado o validado son las proposiciones sobre el mundo, las cuales son construcciones humanas que responden a diversas circunstancias: la época, el contexto, la historia, la convención social, etc. Desde esta visión, las proposiciones son contingentes, por lo que deberíamos renunciar a la idea de una correspondencia entre el lenguaje y el mundo, ya que el lenguaje no es un espejo en el cual se reflejan las verdades absolutas de la realidad. Como plantea Rorty,

si alguna vez logramos reconciliarnos con la idea de que la realidad es, en su mayor parte, indiferente a las descripciones que hacemos de ella, y que el yo, en lugar de ser expresado adecuada o inadecuadamente por un léxico, es creado por el uso de un léxico, finalmente habremos comprendido lo que había de verdad en la idea romántica de que la verdad es algo que se hace más que algo que se encuentra. Lo que de verdadero tiene esa afirmación es, precisamente, que los lenguajes son hechos, y no hallados, y que la verdad es una propiedad de entidades lingüísticas, de proposiciones (1991, p. 27).

En *Contingencia, ironía y solidaridad* (1991), Rorty insistía en que “[el] mundo no habla. Sólo nosotros lo hacemos” (1991, p. 26). Así, el conjunto de creencias de cada hombre no es más que el resultado de un proceso lingüístico que se desarrolla en la

²⁷ Esta es la propuesta de Rorty en su obra *Contingencia, ironía y solidaridad* (1991). Para el filósofo norteamericano, la verdad es una configuración lingüística que se valida según el uso que tenga dentro de un contexto histórico. Así, según Rorty, la noción de verdad absoluta no es más que una vieja premisa de la metafísica.

historia. En lugar de hechos, de verdades o de esencias, Rorty prefiere hablar de entidades lingüísticas. Esta concepción no solo apunta a cambiar la comprensión del problema de la verdad, sino a replantear el problema mismo.

La tradición filosófica occidental —que viene desde la antigüedad griega hasta la Modernidad—, en su búsqueda de la verdad cambiaba constantemente de métodos y de principios, pero seguía suponiendo una verdad subyacente a cualquier búsqueda. No obstante, eventos como la Revolución Francesa, el Romanticismo y el Idealismo Alemán rompieron con esta visión al proponer que la verdad no es algo que está por fuera del hombre —en los objetos—, sino que se constituye desde la subjetividad y la conciencia humana. El pragmatismo de Rorty fue más lejos aun al afirmar que la verdad no es objeto de la filosofía. Según este filósofo, la naturaleza de la verdad resulta un tema infructuoso. Hablar de la verdad, incluso para negarla, es mantenerse aún en el lenguaje de la metafísica.

La propuesta de Rorty es valiosa, porque renuncia al ideal de una verdad absoluta e inmutable. Una verdad absoluta y necesaria supondría que ciertos discursos que se han legitimado a lo largo de la historia fueran necesariamente verdaderos. Pensar que el lenguaje da cuenta del ser y de la esencia de las cosas es muy peligroso, especialmente cuando se intentan establecer como verdaderos ciertos discursos que dan lugar a la exclusión. Ahora bien, reivindicar el carácter histórico y contingente del lenguaje no conduce necesariamente a descartar la pregunta por la verdad. Como veremos más adelante, la verdad poética solo se muestra en el lenguaje. Si comprendemos el problema de la verdad en su íntima conexión con el ser del lenguaje, podemos superar la visión de una verdad absoluta y, más aun, reconocer el papel configurador de verdad que tiene la poesía, que es el arte del lenguaje por excelencia. La poesía es, como veremos con Gadamer, *lenguaje en sentido eminente*.

La pregunta por la verdad no puede desaparecer de la reflexión filosófica ni de la producción del arte. Es necesario mantener la pregunta por la verdad, pero no para consolidar una verdad absoluta contraria al devenir de la vida, sino para evitar que se instauren discursos e identidades que den lugar a la exclusión, a la falta de conciencia, a la alienación y demás penurias que podrían negar el sentido de la existencia humana. Así, la pregunta por la verdad puede tener dos finalidades opuestas: establecer una verdad absoluta y objetiva o mantener una actitud crítica con cualquier intento de

imponer un determinado orden o estado de cosas rígido y exclusivo. En el segundo caso, la verdad no es contemplada como algo fijo, sino que está ligada a un devenir histórico y una configuración lingüística. Este es el sentido de verdad por el que abogamos en este trabajo. No se trata de restaurar la metafísica clásica, sino de proponer, más bien, una comprensión constante de la realidad en la que el arte y la filosofía puedan ofrecer al hombre un espacio de encuentro consigo mismo y de reconocimiento, independientemente de cualquier discurso dominante de poder.

Uno de los discursos dominantes en la actualidad es el de la tecnología²⁸ y el consumo. En un artículo denominado *Poesía y posmodernidad: algunas tendencias y contextos* (2002), Carlos Fajardo señala que el consumo es el “gran relato” de la Posmodernidad. En la actualidad se ha vuelto difícil hablar de verdad debido a la fractura de los fundamentos óptico-epistemológicos de la Modernidad, a la globalización y a las lógicas actuales del mercado. La cultura capitalista promueve un ideal de inmediatez que va en contra del detenimiento que exige la pregunta por la verdad. Las nuevas tecnologías parecen suplir todas las necesidades y facilitar la vida; y en este contexto, la verdad parece ser terreno exclusivo de la ciencia. No hay lugar para las preguntas fundamentales, ya que la sociedad actual está también dominada por una “cultura de la información” que en menos de un segundo es capaz de proporcionar miles de resultados a cualquier pregunta con solo introducirla en un buscador de internet. En este mundo de la inmediatez, donde prima lo útil y práctico, cambia incluso el valor de la memoria. No tenemos que esforzarnos por recordar algo, ya que los dispositivos tecnológicos almacenan todo por nosotros. Esta es la razón por la que casi nada se perpetúa hoy en la memoria. Como señala Fajardo en su artículo, no existe la “perpetuidad del instante”, sino una “perpetuidad fugaz” (Cf. 2002, p. 42). El vínculo entre consumo, uso y desecho que mantiene la cultura actual hace que todo tenga caducidad. Incluso en el arte —especialmente cuando se adapta a la cultura de consumo —desaparece la pretensión de eternidad. En palabras de Fajardo, “[la] perpetuidad del instante, que tantos traumas causó a los artistas modernos, se rechaza o ignora con una mueca cínica —que no irónica— en estos mapas ciberestéticos con sus tecnologías de la aceleración” (2002, p. 42). En este estado de cosas, el arte no aboga por una idea o visión universal.

²⁸ Cabe entender esta noción de tecnología en consonancia con lo que Marcuse llama “el sistema tecnológico” donde la cultura, la política y la economía confluyen para establecer un único universo de sentido. La tecnología es para Marcuse la forma de la técnica y la ideología en el capitalismo.

La cultura de la inmediatez contrarresta cualquier pretensión de totalidad en la comprensión de lo humano.

Lo paradójico es, sin embargo, que al mismo tiempo vivimos en lo que Herbert Marcuse denomina una “sociedad unidimensional” (Marcuse, 1993). Lo efímero, lo plural y lo fugaz que ofrece la sociedad actual, no es más que una gran variedad de lo mismo. En realidad, el orden en que vive el hombre actual es un orden totalizante que, como advierte Marcuse en *El hombre unidimensional* (1993), “configura todo el universo del discurso y la acción, de la cultura intelectual y material” (p. 27). La supuesta multiplicidad en el orden actual es aparente, porque el hombre vive en un mundo precondicionado. Las necesidades y libertades del individuo resultan del orden racional instaurado en el que ya se ha determinado un único universo de sentido que se presenta bajo la forma de lo múltiple y lo diverso. En este universo no hay una auténtica variedad; se trata, más bien, de un “pluralismo armonizador”²⁹, en el que la divergencia es incorporada y asumida dentro de la lógica dominante. Este proceso de “neutralización”³⁰, como lo denomina Marcuse, fija la variedad de la vida y del sentido. Así, el hombre contemporáneo se encuentra inmerso en un mundo de contradicción: por un lado, este mundo parece abierto y cambiante; por otro, se funda en un único modo de ser. En el fondo, la sociedad tiende a establecer una única identidad: la de la inmediatez, del ruido mediático de las tecnologías y de la fugacidad. En medio de estas contradicciones parece imposible preguntarse por la verdad. La fugacidad y el movimiento constante de las dinámicas sociales apabullan al hombre e impiden que este reconozca el orden totalizante que subyace la vida cotidiana. Este orden totalizante fija, además, un estado de cosas dentro del cual se establece qué es lo normal y lo verdadero. La auténtica diferencia queda diluida dentro de este estado de cosas, lo cual da lugar a la exclusión y la anulación de lo otro. Esta es una de las penurias que azotan la existencia del hombre actual.

²⁹ Concepto tomado de Marcuse en el *Hombre unidimensional* (1993, p. 91). La totalización en el orden actual consiste precisamente en hacer que las cosas más contradictorias coexistan pacíficamente, no desde el reconocimiento de la diferencia, sino en la absoluta indiferencia.

³⁰ Para Marcuse, la neutralización es el proceso a través del cual se perpetúa la racionalidad dominante en la sociedad. Consiste en anular la divergencia a través de la incorporación y absorción de lo negativo en el orden vigente establecido. De este modo, lo otro, lo negativo o diverso está comprendido de tal forma que, en lugar de poner en crisis las dinámicas sociales, sirve para solidificar el estado de cosas. En términos de Marcuse, la neutralización es la “gran unificación de opuestos que frustra el cambio cualitativo” (1993, p. 253).

En este panorama, la situación de la poesía actual tampoco es alentadora. En la actualidad, lo poético ha sido rebajado, como bien advierte Fajardo, a mero “acompañamiento trivial, a ornamento efímero y telón de fondo insignificante” (2002, p.33). En lugar de una poesía efectiva y transformadora, se da un “efectivismo efímero” (2002, p. 33), en el que la poesía adquiere una superficialidad extravagante y es presa de una “cultura light” que carece de fuerza transgresora. En lugar del misterio, la verdad y el asombro, la poesía —o por lo menos, aquello a lo que descuidadamente llaman poesía— aparece como mero ornamento, conjunción de palabras estruendosas y aparatosas que no van más allá de un efecto instantáneo y perecedero y que no pone al hombre en conexión consigo mismo. Esta sería la poesía que perpetúa la penuria, la poesía del sistema. La poesía, en ese sentido, fluctúa entre “la subversión y la conciliación colaboracionista” (Fajardo, 2002, p. 33), es decir, se debate entre mantener su fuerza negadora o ser neutralizada y absorbida por la lógica del sistema. Sin embargo, la auténtica poesía es aquella que se define en la fuerza negadora y que es capaz de poner en crisis las dinámicas del discurso dominante. Los siguientes fragmentos de un poema de Octavio Paz, titulado “La poesía” (1974), expresan muy bien lo que representa esta poesía en la sociedad:

Verdad abrasadora,
 ¿A qué me empujas?
 No quiero tu verdad,
 tu insensata pregunta.
 ¿A qué esta lucha estéril?
 No es el hombre criatura capaz de contenerte,
 avidez que sólo en la sed se sacia,
 llama que todos los labios consume,
 espíritu que no vive en ninguna forma
 mas hace arder todas las formas.

[...]

Llévame, solitaria,
 llévame entre los sueños,
 llévame, madre mía,
 despiértame del todo,
 hazme soñar tu sueño,
 unta mis ojos con aceite,
 para que al conocerte me conozca (p. 114).

El hombre actual no se preocupa por la verdad. No es capaz de contenerla, porque le cuesta someterse a la pregunta que interroga y emprender la búsqueda de lo profundo. Sin embargo, la auténtica poesía arranca al hombre del arrobamiento en que lo sumerge el orden vigente; lo conecta con la verdad y con lo profundo de sí mismo, porque el encuentro con la verdad poética es el encuentro consigo mismo. Podemos entender el verso “despiértame del todo” también como el despertar de la totalidad impuesta y como el despertar del apabullamiento que produce la fugacidad y el afán de las dinámicas sociales. El sueño que nos hace soñar la poesía es el de la realidad auténtica, desprovista del afán y la superficialidad del discurso de consumo. La poesía es detenimiento frente al cambio y la fugacidad que impone la cultura actual. La experiencia poética implica el silencio, la intimidad, la contemplación y el recogimiento. El poeta cultiva una sensibilidad sobre el significado de las cosas. Así, la experiencia poética se diferencia fundamentalmente de la práctica cotidiana, porque en ella la realidad adquiere su sentido pleno. El mundo se percibe distinto cuando se contempla poéticamente y cuando se está inmerso en las dinámicas cotidianas de lo fugaz y mediático. Como anunciaba Octavio Paz en el *El arco y la lira* (1996), “[l]a poesía revela este mundo; crea otro [...] Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal” (p. 13). Se trata de ver el mundo habitual de manera distinta. Por ello, en el poema las cosas adquieren perpetuidad al mismo tiempo que revelan su carácter contingente; en el poema se realiza, como quería Octavio Paz (citado por Fajardo, 2002, p. 42), “la consagración del instante”.

En una conferencia titulada “Discurso sobre poesía lírica y sociedad” (*Notas sobre literatura II*, 2003, p. 49) Adorno señala que lo social en la poesía es precisamente su carácter no social. Frente al discurso totalizante de la sociedad, la poesía es negación y resistencia, porque, como ya lo dijo Octavio Paz, la poesía es una “[o]peración capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza” (1996, p. 13). El carácter revolucionario de la poesía reside en que es fuente de verdad en un mundo donde se ha renunciado a la verdad. En ausencia de una verdad metafísica, las tramas poéticas orientan la vida práctica brindando un conocimiento tanto del hombre en su realidad contingente como en su conexión con la vida humana en general.

Citando a Frank Kermode, Richard Eldridge señala en su artículo *Truth in Poetry: Particulars and Universals*³¹ que las tramas poéticas nos permiten hacer frente a “la tensión o disonancia entre la forma paradigmática y la realidad contingente”³² (2010, p. 395). La poesía hace evidente las incoherencias de los discursos dominantes al confrontarlos con su verdad. Sin embargo, la verdad poética no es una verdad metafísica, ya que la poesía manifiesta lo humano “sin reificar” (Eldridge, 2010). La poesía no tiene la pretensión de fundar una identidad de lo humano. Su potencial crítico consiste justamente en que es la voz de lo diverso y del movimiento de la vida, al mismo tiempo que consagra los instantes y les da permanencia en la historia. La poesía no tiene la caducidad de los productos de consumo en tanto que también contiene lo universal y siempre tiene algo que decirnos; pero tampoco es totalizante, ya que reivindica el derecho propio de lo particular y tiene lugar dentro de la vida humana que deviene y cambia constantemente.

Así, ante la reformulación que se ha hecho anteriormente de la pregunta de Hölderlin (¿para qué poesía en tiempos de «penuria»?), debe responderse que la poesía posibilita la lucha contra la penuria. La poesía es resistencia en un mundo donde ya no se busca la verdad, porque los discursos dominantes han silenciado la pregunta por lo humano. El carácter transgresor de la poesía consiste en que lo poético se diferencia y se opone a los mecanismos del orden vigente. La poesía no fija un orden totalizante ni es un producto perecedero como los que produce la cultura económica dominante. Frente a la inmediatez y el mundo mediático en que todo tiene una respuesta, la poesía es detenimiento, silencio, intimidad y también misterio. Lo poético nos conecta con el misterio, porque la poesía es apertura a una verdad nunca acabada; es la verdad que niega el orden vigente sin llegar a fundar otro. Esto es posible precisamente por la relación que la poesía establece entre lo universal y lo particular. Por ello, es necesario detenerse en esa relación para comprender la dimensión de la verdad en la poesía. Pero antes hay que aclarar también qué entendemos por poesía. Ese será el objetivo del siguiente apartado.

³¹ Este es un capítulo del libro *A Companion to the Philosophy of Literature* (2010), editado por Garry L. Hagberg y Walter Jost. Este texto compila diversos ensayos y artículos sobre literatura, poesía y filosofía.

³² La traducción es mía. En su versión original el texto dice: “Poetically formed plots then enable us to cope with «the tension or dissonance between paradigmatic form and contingent reality»”.

2.2. La poesía y el poema

Antes de detenernos en la relación entre lo universal y lo particular, lo justo sería definir primero qué se entiende por poesía y por poema. Parece, sin embargo, imposible definir conceptualmente qué es la poesía. No hay estudio literario o histórico que pueda determinar su naturaleza última. Tal pretensión solo iría en contra de la naturaleza de la poesía, que en sí misma ya es inasible para el concepto. Toda perspectiva histórica, filológica o filosófica llega a sus límites, cuando intenta aproximarse al fenómeno poético, porque la pretensión de definir o sistematizar algo que, como la poesía, se presenta siempre de formas muy diversas, lo cercena y lo uniforma convirtiéndolo así en algo distinto de lo que es. Reconocemos en ese sentido que la reflexión filosófica de este trabajo tiene sus propias limitaciones, por lo que no podemos pensar la verdad en la poesía sin lo que nos otorga la poesía misma. Sin la guía del poema caeríamos en una reflexión abstracta y normativa que no podría dar cuenta de la singularidad de la poesía. Por ello, todo intento de desentrañar la poesía —o al menos, de vislumbrar algo de su esencia— debe estar motivado por la revelación que nos proporcionan los poemas. Así lo reconoce Octavio Paz, un poeta y pensador cuyas profundas reflexiones sobre la poesía serán fundamentales en este recorrido por la verdad de la poesía. Según este poeta mexicano, “[l]a unidad de la poesía no puede ser asida sino a través del trato desnudo con el poema” (1996, p. 14). Una de las deficiencias de la poética hegeliana, por ejemplo, es no haber incursionado en los poemas mismos.

Hegel llegó a proponer en las *Lecciones sobre la estética* (1989b) que la definición de una obra como poética depende de lo que se pueda deducir del concepto de poesía (Cf, p. 703). Para Hegel, el concepto está por encima de la particularidad de la obra poética, porque, según él, solo en el concepto se encuentra la verdad de las cosas. La poesía, aunque es la forma artística que más se aproxima en el sistema hegeliano a la interioridad de la filosofía³³, sigue siendo una forma artística que, más que comprender y fundar lo verdadero, se limita a darle una manifestación sensible a través del lenguaje.

³³ Como se vio en el primer capítulo, tal proximidad se debe a que la poesía es la forma artística que mejor prescinde de un material externo para su expresión. El contenido espiritual, que originalmente pertenece a la conciencia, se mantiene en la poesía en su propia interioridad, en tanto que el contenido poético adquiere su ser-ahí en la conciencia misma, de lo cual resulta que, como dice Hegel, "todas las cosas [...] pueden llevarse a la poesía" (1989b, p. 699). Cuando leemos un poema no buscamos su contenido fuera de nosotros, sino que este se despliega internamente en cada uno de nosotros. Así, para Hegel, la poesía es la forma artística que expresa el contenido espiritual en su propia interioridad, lo que hace que en ella, el arte empiece a disolverse y se aproxime más a otras formas del Espíritu Absoluto, como lo son la religión y la filosofía. De este modo, la filosofía y la poesía tienen en común que se despliegan en lo interno de la conciencia.

Desde esta perspectiva, el contenido de la filosofía y la poesía es el mismo, pero este contenido solo puede alcanzar su auténtica realización en la filosofía. Por esta razón, Hegel sostuvo que el contenido de la poesía podía expresarse y comprenderse mejor en la filosofía, lo que le llevó a suponer también que desde el concepto puede determinarse qué es lo poético.

Contra Hegel debemos decir que cada poema es único, diferente e irreductible. No solo es diferente la poesía que se produce en cada período de la historia, igual que las obras poéticas de un autor se diferencian de las de otro poeta. También es diferente cada uno de los poemas del mismo autor, aunque todos contengan el alma de su creador. Los poemas de Borges, por ejemplo, se caracterizan por una profundidad intelectual, y aun así, cada poema se *vergue*³⁴ sobre sí mismo. Hay poemas de Borges que tienen el mismo título o que aluden al mismo tema, pero que al mismo tiempo tienen una singularidad irrepetible. Esos poemas incluso pueden llegar a contradecirse entre sí. También hay poemas que aluden a lo mismo, pero que no necesariamente se complementan, porque cada uno se instaure como una declaración que se sostiene a sí misma. Veamos a continuación cómo estos dos poemas, titulados ambos “El sueño”, sostienen su propia autonomía:

Cuando los relojes de la media noche prodiguen
 un tiempo generoso,
 iré más lejos que los bogavantes de Ulises
 a la región del sueño, inaccesible
 a la memoria humana.
 De esa región inmersa rescato restos
 que no acabo de comprender:
 hierbas de sencilla botánica,
 animales algo diversos,
 diálogos con los muertos,
 rostros que realmente son máscaras
 palabras de lenguajes muy antiguos
 y a veces un horror incomparable
 al que nos puede dar el día.
 Seré todos o nadie. Seré el otro
 que sin saberlo soy, el que ha mirado
 ese otro sueño, mi vigilia. La juzga,
 resignado y sonriente (Borges, 2013, p. 389).

El poema pertenece al libro de *La rosa profunda*, que fue escrito en 1975 y está compilado en *Poesía completa* (2013). El sueño del que habla está ligado al viaje que a

³⁴ Este es un concepto de Gadamer que alude a la capacidad del poema para erguirse sobre sí mismo y sostenerse en su propia autonomía. Más adelante, cuando nos detengamos en el papel del lenguaje, ahondaremos en el concepto.

su vez hace referencia a Ulises. No se trata de un viaje ameno; tampoco tiene un trayecto lineal o un destino claro. Es, más bien, un viaje complejo y sin guías. El lugar al que nos conduce el sueño no es un lugar específico; ni siquiera se encuentra en un espacio concreto. El lugar del sueño es “inaccesible”, no podemos llegar a él, si no renunciamos a la racionalidad, la lógica, los parámetros espaciales y cotidianos habituales. En el sueño nos olvidamos incluso de nosotros mismos: “Seré todos o nadie. Seré el otro”. Lo paradójico es, no obstante, que en el sueño también somos nosotros mismos, porque a través del sueño viajamos a la memoria, a lo que “sin saberlo” somos. De este modo, el sueño se contrapone a la realidad, al mismo tiempo que la reafirma, porque el sueño es también como un espejo; no es el espejo que refleja la superficie de la apariencia, sino el que nos permite contemplar lo profundo y escondido del alma, que también puede llegar a ser “un horror”.

Detengámonos en el otro poema que también se titula “El sueño” y que pertenece al libro *La cifra* escrito en el año 1981:

La noche nos impone su tarea
mágica. Destejer el universo
las ramificaciones infinitas
de efectos y de causas, que se pierden
en ese vértigo sin fondo, el tiempo.
La noche quiere que esta noche olvides
tu nombre, tus mayores y tu sangre,
cada palabra humana y cada lágrima,
lo que pudo enseñarte la vigilia,
el ilusorio punto de los geómetras,
la línea, el plano, el cubo, la pirámide,
el cilindro, la esfera, el mar, las olas,
tu mejilla en la almohada, la frescura
de la sábana nueva, los jardines,
los imperios, los Césares y Shakespeare
y lo que es más difícil, lo que amas.
Curiosamente, una pastilla puede
borrar el cosmos y erigir el caos (2013, p. 557).

Los dos poemas que hemos citado no son los únicos de Borges que llevan por título “El sueño”. En el libro *El otro, el mismo*, de 1964, hay un poema que se titula igual. Los poemas citados aquí empiezan de un modo similar: invocan la profundidad de la noche como el tiempo en que se despliega el sueño. La oscuridad de la noche representa todo lo que se contrapone a la luz de la racionalidad: el misterio, lo onírico, lo mágico, lo

inconmensurable³⁵. La noche está ligada al sueño, no porque es el momento destinado para dormir, sino porque la noche misma es el recinto de lo inconmensurable y lo inconcebible. Frente a la claridad del día, la noche sugiere la incertidumbre de lo desconocido. Ahora bien, aunque ambos poemas, al aludir inicialmente los dos a la noche, empiecen de modo semejante, se evidencia la singularidad de cada uno desde el primer verso. En el primer poema, la noche nos es dada por los relojes como un don divino o un regalo: “Cuando los relojes de la media noche prodiguen / un tiempo generoso [...]” La noche es presentada aquí como ese tiempo generoso que nos permite viajar a los confines insospechados del sueño. En este poema, el sueño es un viaje que se nos abre como una oportunidad a cuya aventura nos lanzamos. En el segundo poema, en cambio, soñar es casi una consecuencia necesaria de la noche. Es una tarea: “La noche nos impone su tarea / mágica. Destejer el universo [...]” El sueño aparece aquí como imposición, tarea o llamado de la noche. En este caso, el sueño es necesario para que el hombre se separe de todo lo instaurado en la enseñanza de la vigilia. El sueño deviene en este segundo poema como olvido, rechazo y como algo distinto a la realidad. El primer poema nos concilia con lo otro y con nosotros mismos; el segundo nos distancia de lo habitual y nos lleva a la otredad de lo desconocido. Así, más allá del carácter abierto de estos poemas y de los distintos modos en los que podemos entenderlos, se reconoce el carácter único de cada uno. La particularidad de cada poema impide que podamos someterlos a un único concepto.

Si todo poema es único, entonces parece imposible desentrañar la esencia de la poesía a partir de un poema particular, ya que, como advierte Paz, “[l]a poesía no es la suma de todos los poemas. Por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente” (1996, p. 15). No obstante, solo a través de la experiencia del poema —en su pluralidad y heterogeneidad— se puede vivir la intensidad de la poesía. El carácter único del poema solo confirma que no puede definirse ni conceptualizarse la poesía. Pero hay algo que tienen en común todos los poemas: el hecho de ser creación. El poema es creación en el lenguaje, pero el lenguaje poético no es mera expresión de un contenido externo o interno ni tiene una finalidad distinta de sí mismo. En el poema se trasciende

³⁵ Los Románticos fueron quienes mejor comprendieron la analogía entre la noche, el sueño y lo poético. Para superar la razón ilustrada, los poetas del Romanticismo Alemán reivindicaron el misterio de la noche como apertura a lo Absoluto. Cabe recordar algunos de los contundentes versos de los *Himnos a la noche* de Novalis: “Pero me vuelvo hacia el valle, a la sacra, indecible, misteriosa Noche...” (2014, p. 65) y “Gloria a la Reina del mundo, a la gran anunciadora de universos sagrados, a la tuteladora del amor dichoso...” (204, p. 66). Traducción de Eustaquio Barjau.

el lenguaje, porque en él, el lenguaje se tiene a sí mismo como fin. Siguiendo a Octavio Paz en *El arco y la lira* (1996) podemos decir que hay dos condiciones esenciales para que algo pueda considerarse un poema. Por un lado debe producir nuevas imágenes, que es, según el autor, algo connatural al poema. Por otra parte se deben abrir nuevos sentidos para las cosas en la operación lingüística del poema, que es lo que Paz interpreta como “regresar al origen” (1996, p. 20). Para Octavio Paz, regresar al origen tiene que ver con que las cosas regresen a ese momento en que aún no han sido determinadas por un concepto o una finalidad. El poema le da a la materia posibilidades distintas a la utilidad, porque en él, las cosas figuran en nuevos sentidos a través de las imágenes. Por ello, la primera condición no significa solo que se produce cualquier tipo de imagen, sino que la nueva imagen es abierta. La primera y la segunda condición están íntimamente ligadas entre sí. El poeta aparece así como un “creador de imágenes” (Paz, 1996, p. 23) que despliega en su creación nuevos sentidos para las cosas y las devuelve así a su origen. El siguiente fragmento del poema “Décima muerte” de Xavier Villaurrutia (1999) ilustra el modo cómo la poesía transfigura el sentido de las cosas:

[...]
 En el roce, en el contacto,
 en la inefable delicia
 de la suprema caricia
 que desemboca en el acto,
 hay el misterioso pacto
 del espasmo delirante
 en que un cielo alucinante
 y un infierno de agonía
 se funden cuando eres mía
 y soy tuyo en un instante.

Hasta en la ausencia estás viva:
 porque te encuentro en el hueco
 de una forma y en el eco
 de una nota fugitiva;
 porque en mi propia saliva
 fundes tu sabor sombrío,
 y a cambio de lo que es mío
 me dejas sólo el temor
 de hallar hasta en el sabor
 la presencia del vacío (p. 75).

En el desarrollo de todo el poema, el poeta habla a la muerte. Sin embargo, la figura de la muerte se confunde con la de la mujer amada. Ambos sustantivos —muerte y

mujer— son femeninos, y eso le permite al poeta ir y venir entre uno y otro. Así, la muerte tiene la forma de la mujer amada, y el encuentro con la mujer amada es tan apoteósico que se confunde con la muerte. La muerte no representa el final de todo, porque hasta los instantes más vivos se confunden con el morir. Tal es la presencia de la muerte en cada instante, que se encuentra incluso en las cosas más insospechadas: “[...] en el hueco / de una forma y en el eco de una nota fugitiva”. Así se transfigura el sentido de la muerte y se abre una posibilidad originaria de significar algo distinto a lo ya establecido. Este “origen”, como lo llama Octavio Paz, está directamente vinculado a la verdad de la poesía. Hemos señalado antes que la verdad por la que abogamos en el ámbito de la poesía no es una verdad absoluta, fundada en el poder del concepto, sino una verdad que puede manifestarse más allá del concepto, de lo conceptuable y concebible. La poesía puede instaurar verdad concediendo a las cosas posibilidades distintas a las que ofrece el concepto, y desde luego, más allá de cualquier finalidad establecida. De este modo, la operación poética resulta contraria, por un lado, al movimiento dialéctico de la idea tal y como se presenta en la filosofía hegeliana, y por otro lado, a la operación técnica o instrumental que predomina en nuestra época. La forma inconcebible o bien, como diría Blumenberg, “inconceptuable” (1995, p.105)³⁶, en la que se manifiesta la verdad en la poesía, que Octavio Paz vincula con el origen, es la que queremos proponer en este trabajo. Con ello daremos un paso más allá de la poética hegeliana, porque esta dimensión de la verdad se mantiene inasible al concepto y no puede ser llevada a un nivel de autoconciencia o comprensión total. En el “origen”, las cosas se sustraen de cualquier finalidad que queramos atribuirles; fulguran abriendo un sentido pleno, inasible, y resistiéndose en todo momento a ser conciliadas en un concepto o sentido último. En la poesía, las cosas pueden conservar el misterio que

³⁶ La noción de lo “inconceptuable” (*unbegrifflich*) es desarrollada por Hans Blumenberg en su teoría de la inconceptuabilidad (*Unbegrifflichkeit*). En *Naufregio con espectador* (1995), Blumenberg señala que lo inconceptuable no es igual a lo pre-conceptual ni corresponde a un ámbito preliminar a la formación de conceptos. Lo inconceptuable es lo que no puede ser llevado al ámbito conceptual ni puede representarse bajo “predicados reales” (1995, p. 97). Por otro lado, lo inconceptuable, como apunta el autor, “no coincide con la no visibilidad” (p. 107), por lo que podría encontrar formas que corresponden a la imaginación. Hay ámbitos de la representación, como la metáfora o el mito, que son capaces de transmitir un sentido tan inconceptuable como pleno. La inconceptuabilidad se presenta con un sentido pleno, cuando una circunstancia estética nos remite a algo que todos hemos llegado a pensar o intuir de algún modo sin que hayamos podido articularlo según las reglas lógicas del lenguaje predicativo. Según Blumenberg, la inconceptuabilidad nos enseña que las cosas tienen “significaciones” por sí mismas, y sólo hallamos su riqueza cuando volvemos al mundo de la vida a través de esferas que se diferencian del ámbito conceptual. Así, por ejemplo, la metáfora no es un instrumento para desarrollar conceptos, sino un “hilo conductor hacia el mundo de la vida” (Blumenberg, 1995, p. 104).

antecede cualquier proceso de conocimiento. Así, la poesía es capaz de conservar el asombro ante el mundo.

Las dos condiciones del poema, la producción de nuevas imágenes, por un lado, y la instauración de sentidos plenos e inabarcables, que se resisten a ser conceptualizados, por otro lado, se analizarán con más profundidad en los apartados que dedicaremos al lenguaje y a la imagen poética. Pero en este momento ya podemos constatar que estas condiciones nos permiten reconocer la esencia poética del poema. La poesía no tiene, pues, que ver solamente con escribir en forma métrica y en versos, como erróneamente se piensa en la actualidad. Parménides y Empédocles escribían en versos, y aun así no los recordamos como poetas. Aunque cada poema es único, podemos decir con Paz que “el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente” (1996, p.14). La poesía es lo inasible, pero sabemos que es esencialmente creación de sentidos en el lenguaje; la poesía es la creación que nos conecta con la verdad. Así, en el poema está contenida la poesía.

No entendemos entonces la verdad de la poesía según un ideal de correspondencia con el mundo ni en relación con el proceso del Espíritu en la historia, sino en relación con el poder creador que tiene el poema. La poesía no nos da la verdad ni en forma de ideas abstractas ni en identidades universales. La verdad del poema es siempre lo concreto y particular del mundo en su dimensión inasible, inabarcable, en su apertura y constante devenir. Tal y como afirma Johannes Pfeiffer (citado por Cervera en 2007), el acto de la poesía consiste en “revelar el ser de la Existencia no como *algo pensado en general*, sino como algo que se ha vivido una única vez; no como una cosa en la que se medita abstractamente, sino como ser *concretamente contemplado*” (p. 31). La poesía nos regala el mundo concreto de las cosas particulares y contingentes. El contenido de la poesía se presenta bajo la forma de lo vivo. El poeta, a diferencia del filósofo, no se distancia rápidamente de la realidad concreta, sino que convive con esa realidad. Por ello, su proximidad con el ente es mayor que la del filósofo. Como bellamente lo formula Francisco Maffei en su artículo *El valor ontológico de la poesía* (1950), el poeta “está fundido con el ser” (p. 1507). El poeta no media el ente o las cosas a través del concepto ni anula sus propiedades particulares. Para Maffei, la pertenencia al mundo de lo concreto es algo constitutivo del ser poeta: “El poeta se halla imposibilitado en consecuencia, por la propia situación existencial que lo define, de

escindirse de la realidad” (p. 1508). El contenido de la poesía es, en esa vía, lo particular independientemente del concepto y de cualquier orden establecido.

Ahora bien, el contenido de la poesía también tiene un valor universal, pues aporta a lo particular, al que da voz, una dimensión universal. Hegel denominaba este contenido como un “universal particularizado”. Sin embargo, esta expresión podría llegar a sugerir una relación de desigualdad entre la esfera universal y la particular, como si la idea universal simplemente se personificara en un elemento concreto y antecediera lo particular. La relación entre el ámbito universal y las cosas particulares en el poema es, en realidad, recíproca. El ámbito universal actúa en el poema, pero lo particular también niega, transforma o constituye lo universal. En lo siguiente analizaremos la relación entre lo universal y lo particular en la poesía para matizar esta concepción y comprender cómo se constituye la verdad desde esta relación.

2.3. Lo universal y lo particular en la poesía

En este capítulo presentaremos primero la unidad orgánica entre lo universal y lo particular, que Hegel identificó en la poesía. Después de ello intentaremos dar un paso más allá de la poética hegeliana para analizar y reivindicar los dos elementos de la poesía que, a nuestro parecer, son esenciales en la instauración de la verdad: el lenguaje y las imágenes poéticas. Como veremos, estos dos elementos son imprescindibles para la poesía.

2.3.1. La particularización de lo universal:

Frente a las demás formas artísticas, la poesía tiene una peculiaridad: no exterioriza su contenido en un material externo natural, sino que se despliega en el ámbito de la representación interna y en el lenguaje. Con Hegel comprendimos que el arte manifiesta la verdad en una dialéctica entre el material sensible externo y el contenido espiritual. Así, la arquitectura necesita un material de construcción como, por ejemplo, las piedras; la escultura requiere un material de modelación, como puede ser el mármol, el bronce, la madera; la pintura hace uso de los pigmentos, y la música compone el sonido en relaciones temporales. En estas formas artísticas, el contenido espiritual adquiere su apariencia en un material externo. En la poesía, en cambio, prima lo espiritual. El contenido de la poesía no adquiere su apariencia y forma en un material externo sino en la representación interna. El contenido de la poesía no aparece en figuras materiales externas, sino que se despliega en la representación interna del

espectador. Así, a través del lenguaje, todo puede ser llevado a la poesía y ser configurado por ella. Al poder representarlo todo, la poesía puede contener también lo que aparece en las demás formas artísticas; puede aludir a los lugares de la arquitectura, los paisajes de la pintura, los cuerpos que representa la escultura, e incluso puede tener sonidos como los de la música. Sin embargo, como reconoció Hegel en sus *Lecciones* (Cf, 1989b, p. 704), no son las cosas exteriores por sí mismas el objeto de la poesía, sino todo cuanto pueda ser de carácter espiritual. El siguiente fragmento de “Víspera”, un poema de Carlos Framb del poemario *Un día en el paraíso* (2007), puede ayudar a aclarar esta idea:

Quién será el que conmemore el big bang creador, del
 cual es hoy mi voz lejano eco; quién, la contráctil
 gravedad que llevara al hidrógeno a danzar sobre sí,
 hacerse luz, y condensarse bellamente en orbes. Quién
 habrá de celebrar cada encuentro afortunado de
 molécula en los mares germinales de la temprana
 Tierra, y a qué hora del día que ya empieza evocaremos
 el instante en que la arcilla primordial tornó a ser carne,
 íntimo fuego, y el mundo una policromía en el tenue
 cristal de un par de ojos (2007, p. 15).

El poema alude a elementos que son externos al hombre en el sentido de que no están bajo su control: el Big Bang, la gravedad, el hidrógeno y el mar. Como elementos naturales obedecen a las leyes de la naturaleza y no al deseo del hombre. No obstante, entre todos esos elementos figura el hombre en íntima conexión con la naturaleza. El poeta lo expresa introduciendo un yo poético y diciendo que de todo ese proceso evolutivo “es hoy mi voz lejano eco”. El Big Bang antecede en miles de millones de años la existencia del hombre, y aun así tiene una estrecha relación con él, ya que es el origen del mundo. Por ello, los elementos descritos por sí solos no tendrían un carácter poético; se convierten en objetos espirituales solo por su relación con lo humano. Hegel tiene razón cuando afirma en las *Lecciones sobre la estética* (1989b) que el objeto de la poesía es el infinito reino de lo espiritual y todo cuanto tenga conexión con él. Lo externo se convierte en contenido poético solo cuando refleja lo humano. Así lo piensa Hegel cuando aclara que

[t]odo este círculo entra por tanto en la poesía sólo en la medida en que en él encuentra el espíritu un estímulo o un material para su actividad: como entorno del hombre por tanto, como su mundo exterior que sólo tiene un valor esencial en relación con lo interno de la

consciencia, pero que no puede aspirar a la dignidad de devenir para sí mismo el objeto exclusivo de la poesía (1989b, p. 704).

En ese sentido, el objeto de la poesía solo puede ser lo humano, pero no en la mera exterioridad o mirada superficial, sino en su profundidad e interioridad. La poesía representa lo humano en su verdad. Para ello, la poesía debe expresar lo sustancial, que tiene valor atemporal y permanece en la historia como voz de la condición humana. Sin embargo —y en esto reside la complejidad del fenómeno poético—, la poesía no puede manifestar lo verdadero en la forma pura de la universalidad, porque la poesía nos da figuras concretas y particulares. El contenido de la poesía es la verdad del hombre, pero no la verdad como totalidad de la autoconsciencia. La poesía introduce la contingencia y el movimiento en la totalidad de lo universal. Así, en la poesía, el ámbito universal no aparece separado de su existencia viva, sino que lo verdadero solo es representado en la unidad de lo universal y lo particular. Mientras el pensamiento intelectual, por ejemplo, tiende a contraponer ley y fenómeno, fin y medio, universal y particular, en la poesía estos opuestos aparecen en una totalidad orgánica e integrada que vivifican lo verdadero en su existencia concreta. Esto distingue la poesía de la filosofía, porque, como advierte Hegel, “en la poesía lo universal, lo racional, no es expresado en universalidad abstracta y conexión filosóficamente demostrada, o con referencia intelectual de sus aspectos, sino como vivificado” (1989b, p. 704). En este aspecto reivindicamos la poética hegeliana, porque Hegel intuyó la unidad orgánica entre lo universal y lo particular, que realiza la poesía. La vivacidad que caracteriza la poesía hace que sea posible “saber y experimentar lo que *es*” en la experiencia poética en la que el lector vive en su interior el contenido poético (Hegel, 1989b, p. 704).

En la obra poética, lo universal debe manifestarse en movimiento y al mismo tiempo dar la impresión de una permanencia. Esto se debe a que en el poema lo universal fulgura a través de figuras particulares en las que la realidad efectiva se manifiesta en su vida concreta. Por eso, también lo particular debe ser “auto-fin en y para sí” (Hegel, 1989b, p. 709). Mientras que el entendimiento menosprecia los objetos particulares atribuyéndoles un valor relativo o meramente ejemplificador con respecto a lo universal, la poesía se detiene en lo particular y lo toma como fin en sí mismo.³⁷ Esto es

³⁷ El entendimiento es, para Hegel, la facultad que categoriza y establece los opuestos. El entendimiento no supera por sí mismo la contraposición que establece. Por eso, el pensar meramente intelectual no puede conciliar la separación y oposición entre lo universal y lo particular. Como hemos visto en el anterior capítulo, la filosofía intenta superar la separación. La razón especulativa que motiva

esencial, ya que lo universal solo puede manifestarse, si está “vitalmente entrelazado” (Hegel, 1989b, 709) con las cosas particulares que lo encarnan. En el poema, el objeto particular no es un mero medio para un fin determinado, sino que es libre, esto es, un fin en sí mismo. Hegel propone que la forma universal debe operar como alma interna de la vivificación, es decir, como algo que opera secretamente desde dentro hacia afuera. Es lo divino —que aquí debe entenderse como lo verdadero— que fulgura como algo inmanente al surgir de la existencia concreta y no como algo externo o superior que lo determina desde afuera. Lo divino es también lo histórico, el “espíritu de la época” (*Zeitgeist*), que se particulariza en la obra. Para Hegel, en toda poesía se impregna no solo el particular modo de vivir de una nación, sino también el Espíritu de su tiempo:

[...] cada época tiene su modo de sentir más amplio o más limitado, superior y más libre o más modesto, en suma, su particular concepción del mundo, que se hace artísticamente consciente del modo más claro y cabal precisamente a través de la poesía, en la medida en que la palabra es capaz de expresar todo el espíritu humano (1989b, p. 707).

El drama, y concretamente la tragedia, es uno de los géneros poéticos donde mejor se muestra esta relación vital entre el destino universal y la existencia particular. El drama representa acciones, y toda acción está ligada a una voluntad que se ejecuta. Así, el drama configura individualidades en acción que se mueven según intenciones y fines internos. En el drama se hace patente que el mundo es producido por el espíritu, porque en él, el desarrollo no está determinado solamente por un acontecimiento externo o una causalidad natural, sino por la voluntad del hombre. El individuo dramático, como advierte Hegel, “recoge él mismo los frutos de sus propios actos” (1989b, p. 833). No obstante, el individuo dramático también encarna lo universal, pues no es un sujeto aislado, sino que pertenece a una época y un contexto. El sujeto trágico, por ejemplo, está inmerso en un mundo de circunstancias que lo determinan y que lo hacen parte de la totalidad.

la reflexión filosófica es esencialmente dialéctica y siempre intenta superar la contradicción. No obstante, la relación entre lo universal y lo particular en la filosofía es sustancialmente distinta a la unidad de la poesía, pues como advierte Hegel en las *Lecciones sobre la estética* (1989a), “la deducción filosófica patentiza sin duda la necesidad y realidad de lo particular, pero, sin embargo, mediante la superación dialéctica de lo mismo demuestra a su vez explícitamente en cada particular mismo que sólo en la unidad concreta encuentra éste su verdad y su subsistencia” (p. 712). En la reflexión filosófica, lo particular tiene su verdad en el ámbito universal. La poesía, en cambio, no intenta superar lo particular, ya que solo así puede rescatar de él precisamente aquello que es inconcebible e insuperable en la esfera de lo universal.

En una de las tragedias más importantes de Esquilo, *Los siete contra Tebas*, Eteocles, el protagonista del drama, tiene por destino luchar con su hermano Polinices por la maldición de su padre³⁸. Sin embargo, no es el designio de su padre ni las leyes de la polis las que determinan su acción final. La elección final de luchar contra su hermano Polinices es expresión de la voluntad de Eteocles, por lo que el carácter es fiel a sí mismo. Podemos interpretar la acción final como libre e individual, como queda manifiesto en uno de los diálogos que Eteocles profesa antes de salir a la batalla: “¿Qué otro podría hacerlo con mayor legitimidad? Rey contra rey, hermano contra hermano, y enemigo contra enemigo me voy a medir” (1986, p. 297). Y más adelante dice: “Si hay que soportar la desgracia, sea al menos sin deshonor; es la única ganancia que queda a los muertos, mientras que de sucesos infaustos y faltos de honra, ninguna gloria celebrarás” (1986, 297). Eteocles actúa movido por la voluntad de conservar su honor, por lo que sus motivos son también personales o subjetivos. Al mismo tiempo, más allá de la maldición de Edipo, Eteocles actúa por el deber que tiene todo gobernante de proteger su ciudad. Aunque se trate de su hermano, Eteocles debe evitar el asedio de extranjeros en su tierra. Es así como lo universal fulgura en la acción particular. La sucesión de la obra se despliega según las acciones de los caracteres, pero en ellos ya opera una concepción universal. La figura de Eteocles representa el drama universal de un hombre que tiene que luchar contra los que en algún momento amó, y el de un rey en concreto que debe dar incluso su vida por el bien de su pueblo. Ambos lados están enmarcados en la visión griega del mundo, por lo que lo trágico del drama está relacionado igualmente con una concepción de mundo, que existió en un determinado contexto político y social de una determinada época. Asimismo, partimos de un ideal de héroe ya establecido, en este caso el de los griegos, para interpretar a Eteocles como un héroe trágico.

En el drama, lo universal opera de múltiples maneras. Por una parte, el drama representa acciones que ponen en evidencia la condición humana y el modo de actuar del hombre cuando entra en conflicto con otros. El desenlace trágico no es el mero resultado de un destino u orden divino que determina la vida humana. El carácter trágico reside, más bien, en la elección que hace el protagonista y en que esta lo lleva a

³⁸ Eteocles y Polinices son hijos de Edipo. Según el mito de la tragedia, Edipo maldice a sus hijos por haberlo despreciado cuando se enteraron de que este había cometido el incesto y el patricidio que da lugar a la tragedia de *Edipo Rey*. Edipo, por rencor, les dice que tendrán que matarse entre ellos en una lucha por gobernar Tebas.

cometer una falta que desemboca en una situación trágica. El héroe se responsabiliza de sus actos asumiendo conscientemente el desencadenamiento de su desgracia, lo cual le permite afrontar su caída con dignidad. En la tragedia griega, las instituciones humanas se distinguen fundamentalmente del orden divino de la religión. El dominio de lo trágico es una zona fronteriza en la que los actos humanos se articulan o contraponen a las potencias divinas. El héroe trágico se debate entre la libertad y el orden divino. Así lo comprende Jean-Pierre Vernant en *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (2002), donde propone que el objeto de la tragedia es “el hombre que vive por sí mismo ese debate, obligado a hacer una elección decisiva, a orientar su acción en un universo de valores ambiguos, donde nada es jamás estable ni unívoco” (p. 20). En la tragedia se representa una *diké* en contra de otra *diké*. Tal es el caso, por ejemplo, de Antígona, que se debate entre la ley divina y la ley positiva de los hombres. Para Antígona predomina la ley divina, y por ello prefiere enterrar a su hermano Polinices —el traidor en la tragedia de *Las suplicantes*—, aunque esto implique trasgredir la ley humana y le traiga su propia muerte como consecuencia. El espectador griego que contempla una obra como esta se conmueve, porque sabe que alguna vez él podría encontrarse en una situación similar.

Por otra parte, la tensión entre lo divino y lo humano en el drama consiste en que las acciones del individuo solo adquieren sentido dentro de unas circunstancias que están por fuera de su poder. Como apunta Hegel, hay una “realidad del conjunto” (1989b, p. 833) que le da al desenlace dramático un valor tanto subjetivo como objetivo. El sujeto dramático está sumergido en todo un mundo espiritual que lo determina. Asimismo hay una concepción de mundo que permite al público identificarse con la obra. Para Hegel, el drama genera reconocimiento en el público más que cualquier otra forma artística. El drama genera reconocimiento porque reúne, según Hegel, la esencia y la existencia del hombre.

Como comenta Crescenciano Grave en su artículo *El conflicto trágico en la estética de Hegel* (2007), la unión entre la esencia y la existencia “acontece representando lo general de la humanidad bajo una individualidad determinada” (p. 61). El poeta dramático debe captar la libertad humana en el puro actuar y elegir, para que los personajes nos parezcan tan humanos y reales como nosotros. Pero también debe encontrar la libertad en el mundo del Espíritu objetivo. En palabras de Grave, “el poeta recoge la marcha de la verdad: el despliegue del espíritu humano universal en el

mundo” (p. 66). Con ello, el ámbito universal y el particular aparecen en el drama tanto unidos como en tensión.

Podría parecer como si la manifestación del orden universal fuera un dominio exclusivo del drama y de la épica, y que la poesía lírica se agotara en la mera subjetividad por presentar su contenido desde un Yo poético. Sin embargo, la expresión de la esfera universal como de la realidad particular corresponde a todas las formas poéticas. En la poesía lírica prima la esfera particular, el sentimiento interno que se exterioriza y, como podría también decirse, la visión del poeta. No obstante, esto no significa que carezca de universalidad. En la poesía lírica aparece un Yo con el que podríamos identificarnos o dejar de hacerlo. Sin embargo, el dominio universal de la obra poética no consiste en que abarca la totalidad de la realidad humana, sino en que aparece la voz de la humanidad en la creación concreta del poeta. Adorno decía en su *Discurso sobre poesía lírica y sociedad* (2003) que “[n]o se trata de que lo que expresa el poema lírico tenga que ser inmediatamente vivido por todos. Su universalidad no es ninguna *volonté de tous* [...]” (p. 50). El lector se sabe distinto del Yo que aparece en el poema; sabe que ese otro que aparece podría ser muy diferente a él, ya que la poesía es también la voz de lo diverso. Sin embargo, el lector encuentra cosas que trascienden la individualidad: el deseo, la capacidad de tener aspiraciones, el dolor, la alegría, el actuar, el sentir y todo lo que pueda conmover en cuanto alude a la condición humana. Además, el Yo del poema no es propiamente el Yo del poeta; la poesía lírica no es una autobiografía. Para ilustrar esta idea, vale la pena traer a colación el siguiente fragmento del poema “Yo no soy”, que pertenece al libro *Extraño mundo del amanecer* (1970) de David Escobar Galindo:

Yo no soy Pedro,
 Juan,
 ni Segismundo.
 Yo soy un soplo de aire.
 Un sonido que pasa.
 El sonido fugaz de un milagro profundo.
 pues soy más que la carne misteriosa
 en que alguien —una vez—
 me trajo al mundo (p. 9).

El Yo que aparece en el poema no tiene un nombre concreto; puede ser todos los hombres y a la vez ninguno en específico. Sin embargo, ese Yo, al igual que todos los

hombres, no es un ser aislado. En este poema, por ejemplo, el Yo ha sido traído al mundo. Por vivir en el mundo ya está enmarcado en algo más grande que él, pues no es una mónada que subsiste por sí misma. En este poema, y en el de Carlos Framb citado anteriormente, el hombre aparece situado en el mundo. Con Framb, el hombre está inmerso en el mundo natural, mientras que en el caso de Escobar Galindo, el hombre aparece en un mundo que trasciende la carne y la naturaleza. De este modo, la subjetividad siempre está ligada al mundo. El Yo puede aparecer en un determinado contexto histórico en el que asume un rol social en el conjunto de las relaciones humanas. Esta pertenencia —que más adelante se aclarará más en detalle con Gadamer— hace que cada cosa, por más individual que parezca, tenga una relación con el todo. El lector se reconoce a sí mismo en la voz que habla, porque esta es al mismo tiempo la voz de la humanidad. El Yo de la poesía resulta ser de este modo el Yo de cada ser humano. El Yo y el Tú coinciden, y así logramos comprender, como quería Hans-Georg Gadamer en su obra *Poema y diálogo* (2004), que en el poema “son el Yo y el Tú la misma alma” (p. 51).

Algunos autores proponen que el reconocimiento suscitado por el Yo de la poesía se debe a que este se presenta como un universal modélico. Tal es el caso, por ejemplo, de Mauricio Beuchot en su libro *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético* (2003), donde propone que el poeta “abarca como en un modelo o ícono todo lo referente a los demás, abarca a todos como en un universal modélico, en un universal ejemplar” (p. 46). A nuestro parecer, tal afirmación de Beuchot es cuestionable, porque puede reducir lo particular en el poema a un mero modelo formal o arquetípico que expresa una identidad universal. Por eso es necesario analizar detenidamente qué es lo particular en la poesía y cómo llega a tener un valor universal. Como se advertía antes, también hay que ir más allá de la concepción hegeliana, que propone que el contenido de la poesía es lo universal particularizado o, como lo denomina Hegel, “lo racional individualizado” (1989b, p. 707).

Lo particular introduce el tiempo, la variación y el movimiento en lo universal. Todo universal que no se remita a lo particular y concreto nos aleja del conocimiento de la existencia humana en su realidad contingente. En esto reside la virtud del arte y de la poesía frente a otras formas de manifestación de la verdad. La poesía se detiene en lo particular y lo reivindica en el poema. Así lo reconocía María Zambrano cuando decía en *Filosofía y poesía* (1993) que el poeta no renuncia a lo que tiene (Cf, p.18), ya que

sabe detenerse en las cosas y no busca superarlas en su obra. Como bellamente lo expresa Zambrano, el poeta es un enamorado de las cosas del mundo:

El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita (1993, p. 19).

El poeta capta las cosas en el devenir, porque sabe que la verdad solo se manifiesta en la contingencia en la que cada cosa se mueve. Si se suprime la irreductible particularidad y vitalidad de lo particular, la dimensión universal de la obra resulta estéril y muerta. El poeta, en honor al amor que siente por las cosas, las hace relucir en su riqueza concreta y su sentido pleno e inabarcable. La obra poética se centra, por tanto, en lo particular sabiendo que no lo podrá representar, concebir ni expresar de manera terminante.

Ahora bien, lo contingente *per se* no es lo que configura la obra. Consciente o inconscientemente, el poeta hace un trabajo de selección dentro del mundo percibido. Como veíamos con Octavio Paz, el poeta selecciona cosas del mundo para devolverlas al origen, donde no están sujetas a un concepto o una finalidad determinante. La labor del poeta consiste en darle a las cosas particulares, en las que se centra, una voz que abra un horizonte de sentido pleno, rico, sugerente y en constante devenir.

Así como lo universal solo deviene verdadero en su conexión vital con lo concreto, igualmente lo particular debe estar conectado con lo universal, pues es tan falso creer que la poesía representa solo una dimensión universal, como decir que representa solo una aparición particular³⁹. El poeta sabe superar las “contingencias periféricas y los accesorios indiferentes al suceso” (Hegel, 1989b, p. 718), es decir, esos elementos que son meramente ornamentales o descriptivos y que nada tienen que ver con el contenido de la poesía. Beuchot simpatiza con esta idea cuando nos dice en su libro que “si la poesía no se distiende hacia algo universal más allá de lo particular, será poesía de ocasión, pero no poesía duradera, esencial y profunda. Ha de trascender su singularidad

³⁹ En esta idea coinciden tanto Richard Eldridge como Mauricio Beuchot. Para ambos autores, la poesía es la conjunción y unidad de lo universal y lo particular. Por un lado, Eldridge afirma que es falsa la afirmación de que la poesía sólo presenta experiencias particulares o individuales: “[...] the idea that poetry presents only particular experiences is false to the experience of poetry itself” (2010, p. 390). Por otra parte, Beuchot afirma en *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético* (2003) que la pura universalidad limitaría la poesía al terreno de la metafísica.

y su temporalidad” (p. 35). La poesía, en ese sentido, solo deviene como voz de la verdad y de la memoria de los hombres, cuando busca la permanencia de lo vivo en el tiempo. Pero no se trata de subsumir lo particular bajo conceptos generales, sino de encontrar en las cosas particulares lo que puede generar un reconocimiento o una comprensión de lo humano independientemente de la época o el contexto. Reconocer lo humano, sin embargo, no significa conceptuarlo, esto es, subsumir cada elemento y aparición individual a un concepto de hombre, pues el poema proporciona reconocimiento dejando muchos aspectos en una dimensión tan plena como “inconceptuable”, para usar el término antes citado de Blumenberg. Por lo tanto, en la poesía, trascender no significa elevar las cosas al concepto. El poeta no se sale de la realidad con la que convive, porque tiene, como advierte Maffei, “la virtud de encontrarse sumergido en incertidumbres, misterios y dudas, sin sentirse irritado por conocer las razones y los hechos” (1950, p. 1507).

Las cosas y objetos particulares no son en la poesía un ejemplo o caso de una idea general, aunque puede hacer fulgurar lo universal. La poesía funda una dimensión que perdura, pues da continuidad a lo vivo impidiendo que caiga en el olvido al que podría estar condenado en la historia universal. Según Blanchot, “[la] poesía tiene la capacidad de apresar en el individuo lo universal, en la parte el todo, en el instante la eternidad” (2003, p. 37). Esta es una de las diferencias sustanciales entre la historia y la poesía: La poesía asume los hechos históricos formándolos en una representación fantástica y dándoles así un nuevo sentido tan particular como universal, mientras que la historia se ocupa de comprender, conectar y describir de lo que aconteció. Si la historia se refiere solo al pasado, la poesía recoge todos los tiempos: lo que fue, lo que es y lo que podría ser⁴⁰. Como dice Hölderlin (citado por Blanchot, 2003, p.38), “lo permanente es fundación de los poetas”.

La unidad orgánica entre lo universal y lo particular abre en el poema diversas y complejas relaciones temporales. En el poema figura el pasado, se reconoce el presente y se proyecta, además, el futuro. El poema se proyecta hacia el futuro, porque en el

⁴⁰ Esta es una idea que ya aparecía incluso en los primeros poemas de la tradición occidental. Aparece, por ejemplo, en la *Teogonía* de Hesíodo. Cuando al principio Hesíodo invoca a las musas dice lo siguiente: “[...] Comencemos por las Musas que a Zeus padre con himnos alegran su inmenso corazón dentro del Olimpo, narrando al unísono el presente, el pasado y el futuro” (1993, p. 69). La poesía es la voz del pasado, actualizada en el presente y proyectada hacia el futuro. Su valor es, por tanto, atemporal.

poema también fulguran las aspiraciones de los hombres, esto es, como dice Adorno, “el sueño de un mundo en el cual las cosas serían de otro modo” (2003, p. 52). Así, el instante concreto y particular del poema puede contener todos los tiempos, del mismo modo que un hombre —como veremos con Borges— puede representar a todos los hombres. De esta manera, el instante se “consagra”, como sugería Octavio Paz. La verdad de la poesía es, en ese sentido, atemporal.

Gaston Bachelard fue uno de los que mejor comprendieron la conjunción del tiempo en la poesía. En un ensayo titulado *Instante poético, instante metafísico* (1997), Bachelard elabora el concepto de “tiempo vertical” para aludir al tiempo en la poesía. En lugar de un tiempo horizontal y lineal, como el que estamos acostumbrados a experimentar cotidianamente, se trata de un instante de simultaneidades múltiples. Lo vertical sugiere la profundidad y altura del instante en el que diversos tiempos se conjugan y nos sacan de la duración. La relación entre lo universal y lo particular hace que el tiempo de la poesía no se reduzca a un tiempo específico, sino que se convierta en la conjunción fulgurante de todos los tiempos. La poesía se salva de la fugacidad que impone el orden actual sin llegar por ello a ser inmutable en sus significados.

Ahora bien, hay quienes proponen que lo que da valor universal a la poesía es la representación de formas arquetípicas. Desde esta perspectiva, las imágenes de la poesía serían de tipo eidético, es decir, no materiales, sino de tipo modélico o ejemplar. En un artículo titulado *La poesía desde su esencia* (1970), Raimundo Kupareo es defensor de esta tesis cuando afirma que

[l]as “cosas” que relaciona la Poesía pertenecen al mundo de las representaciones y no de las percepciones. Esta es algo presente, localizado en el espacio, vivaz, lleno de pormenores [...] Las imágenes “poéticas” son, más bien, de tipo “eidético”, a causa de su vivacidad, riqueza de pormenores y plasmabilidad por parte del individuo (p.33).

Es cierto que la poesía no nos da las cosas en su realidad material. Gadamer, por ejemplo, señala en su ensayo “De la contribución de la poesía a la búsqueda de la verdad”⁴¹ que cuando Dostoievski presenta una escalera en *Los hermanos Karamázov* no está dándonos una escalera específica, sino una forma arquetípica que cada lector se figura de modo muy diverso. Sin embargo, el poema no se restringe a presentarnos figuras arquetípicas. Somos capaces, desde luego, de pensar en una escalera, si

⁴¹ Este es un capítulo de la obra *Estética y hermenéutica* (1998b).

conocemos el significado que tiene la palabra. No obstante, en el poema o en la obra literaria, las cosas adquieren un significado que va más allá del sentido que tienen en su uso lingüístico habitual. En el poema, el sentido es abierto, aunque este, desde luego, no se puede desligar de la figura concreta en la que lo instaure el poema. Si admitiéramos que la poesía solo nos da las formas arquetípicas de las cosas, desconoceríamos la dimensión concreta y al mismo tiempo inasible que abre el poema. Por ello no podemos considerar el poema simplemente como la expresión —como medio— de ideas universales.

Debemos complementar aquí la propuesta hegeliana según la cual la poesía nos da universales particularizados. Esta fórmula parece sugerir que la poesía transmite ideas universales a las que concede una apariencia concreta. Desde esta perspectiva estaría primero la Idea y luego su apariencia en el poema. Esta situación establecería una relación desigual entre la dimensión universal y el ámbito particular. Lo particular no sería así más que un mero caso ejemplar que se limitaría a expresar algo previamente instaurado. En contra de esta posible interpretación que sugiere la poética hegeliana debemos decir que la poesía no se construye a partir de unas ideas preconcebidas. El poema no expresa meramente unas verdades universales que existen independientemente de él. Si esto fuera así, negaríamos el carácter creador de la poesía. Para aclarar esta afirmación, vale la pena traer a colación una anécdota que Paul Valéry presenta en su *Teoría poética y estética* (1990), cuando se opone a la visión errónea de que la poesía sirve para expresar ideas o sentimientos internos:

El gran pintor Degas me ha referido a menudo esa frase de Mallarmé tan justa y tan simple. Degas en ocasiones hacía versos y ha dejado algunos deliciosos. Pero con frecuencia encontraba grandes dificultades en ese trabajo accesorio de su pintura. (Por otra parte él era un hombre para introducir en cualquier arte toda la dificultad posible.) Dijo un día a Mallarmé: «Su oficio es infernal. No consigo hacer lo que quiero y sin embargo estoy lleno de ideas...» Y Mallarmé le respondió: «No es con las ideas, mi querido Degas, con lo que se hacen los versos. Es con las palabras» (p. 83).

La respuesta de Mallarmé es contundente: la poesía se hace con palabras. En la poesía, el lenguaje no es solamente el medio de expresión de un contenido determinado, sino que es el ámbito en el que acontece la poesía. No hay poesía ni verdad poética por fuera del lenguaje. El poema se mueve y vive en el lenguaje. Paul Valéry fue uno de los primeros en comprender el carácter configurador del lenguaje en la poesía. Incluso

llegó a denominar al lenguaje poético como un “lenguaje dentro del lenguaje” (1990, p. 84). En la cotidianidad, el lenguaje sirve como medio para un determinado fin, esto es, para comunicar algo determinado; al cumplirse el fin, la palabra pierde interés. Así, por ejemplo, cuando alguien solicita un objeto mediante un mensaje verbal, las palabras empleadas son olvidadas, cuando el solicitante recibe el objeto. En la poesía, en cambio, el lenguaje no pierde interés en el orden práctico, sino que vale por sí mismo. La palabra poética crea la necesidad de volver a ser escuchada. En el orden práctico o discursivo no buscamos recrear las palabras que escuchamos. Cuando pensamos, en cambio, en un poema buscamos reproducir las palabras exactas que lo conforman. No podríamos decir que estamos recitando un verso de un poeta si cambiamos sus palabras por otras. En el poema, el lenguaje se sostiene a sí mismo. Por ello, la poesía no puede ser un simple medio para expresar unas ideas universales. La poética hegeliana tiene sus límites en este punto, si no considera el papel configurador del lenguaje.

De hecho, Hegel considera el lenguaje como el medio a través del cual se expresa lo poético. El lenguaje poético exterioriza en su visión lo interno, esto es, lo espiritual, en signos representativos. Aunque no ignoró la importancia de las configuraciones lingüísticas formales en la poesía, Hegel nunca afirmó que el lenguaje fuera el material de la poesía. En su concepción, la poesía se objetiva mediante la representación y la intuición. Estas últimas son, por tanto, el material del poema. Así lo plantea en sus *Lecciones sobre la estética* (1989b):

También en la poesía debe ciertamente la cosa, el contenido, alcanzar objetualidad para el espíritu; no obstante, la objetividad troca su realidad hasta aquí externa por la interna y sólo adquiere un ser ahí en la consciencia misma, como algo meramente representado e intuido espiritualmente. El espíritu deviene así objetual en su propio terreno y tiene el elemento lingüístico sólo como medio ora de la comunicación, ora de la exterioridad inmediata de la que de suyo ha regresado a sí como mero signo (p. 699).

Con esto, Hegel reduce el lenguaje de la poesía a un medio de expresión de lo poético. Según este filósofo, con la riqueza infinita del habla puede expresarse todo lo concebido en el espíritu, por lo cual el lenguaje resulta un medio tan conveniente para expresar lo poético. En este contexto distingue Hegel los modos en los que la música y la poesía se relacionan respectivamente con el sonido. Mientras que en la música el sonido es un fin en sí mismo y el contenido espiritual se configura temporalmente en el

sonido, en la poesía puede extraerse el contenido espiritual del sonido⁴², aunque, como admite Hegel, se revele en palabras que “ciertamente no abandonan por entero el elemento del sonido, pero lo rebajan a signo meramente externo de la comunicación” (p. 698). En la visión hegeliana, el contenido espiritual poético no está determinado por el material lingüístico; más bien lo antecede y es independiente de él. Esta reducción del lenguaje a un mero medio es, como plantea Peter Szondi en su obra *Poética y filosofía de la historia I* (Cf, 1992, p. 270), la causa de que la poética hegeliana haya sido criticada en teorías poéticas posteriores e incluso haya sido olvidada en la historia. Este es el punto en que damos un paso más allá de Hegel, pues partimos de que el lenguaje no es solamente un medio de expresión en la poesía, sino que encarna el sentido que aporta.

Autores como Theodor A. Meyer, Paul Valéry o Peter Szondi señalan que hay una interdependencia entre lenguaje y pensamiento en el proceso poético, lo cual significa que el lenguaje no puede ser simplemente un medio para expresar ideas. En la actualidad, especialmente desde el giro lingüístico, se ha hecho patente el carácter configurador que tiene el lenguaje. Se ha desechado la posibilidad de un proceso imaginativo pre-lingüístico, así como la suposición de que la función del lenguaje se limite a expresar o adornar la producción espiritual. En el lenguaje se da la composición de la obra poética, pues tal como plantea Valéry (Citado por Szondi, 1992), “[t]odas las partes de una obra deben ‘trabajar’ y dignidad del verso: falta una palabra, está todo equivocado” (p. 270).

Si el lenguaje fuera solamente un medio para expresar ideas en el poema, el sentido del poema y de las palabras tendría un carácter unívoco, porque las palabras expresarían una realidad exacta. Se cumpliría lo que afirma Borges en “El Golem” (2013, 193):

Si (como afirma el griego en el Cratilo)
 el nombre es arquetipo de la cosa
 en las letras de ‘rosa’ está la rosa
 y todo el Nilo en la palabra ‘Nilo’.

⁴² Para Hegel, la poesía podría prescindir del sonido sin afectar su contenido, ya que el contenido poético incluso antecede la configuración musical del verso. Por eso, refiriéndose a la poesía, dice que “el sonido aquí no conserva ya, como en la música, validez para sí mismo, de modo que en la configuración del mismo pudiera agotarse el único fin esencial del arte, sino que, a la inversa, se llena por entero del mundo espiritual y del contenido determinado de la representación y la intuición, y aparece como mera designación externa de este contenido” (1989b, p. 460).

Si las palabras representaran los arquetipos y formas universales de las cosas, no podría existir la poesía, porque las cosas no aparecen en la poesía sujetas solo a una idea, sino que están igualmente atadas a la forma específica, inconmensurable de la palabra poética. Por ello, el poema no es propiamente un vehículo para representar ideas universales, pues desde el poema mismo se puede transformar el ámbito universal. Como propone Beuchot (2003, p. 46), la universalidad poética es previa a la universalidad ontológica. Lo particular adquiere un sentido poético y abierto en el lenguaje, y esto le da la posibilidad de expresar incluso lo que es inconmensurable para la idea. En lugar de pensar que la poesía se crea únicamente a partir de una idea universal que se particulariza hay que resaltar el papel igual de importante de las cosas particulares que llegan, por un lado, a desplegar nuevos horizontes de sentido y, por otro, a negar ordenes universales vigentes. Tal relación recíproca y orgánica solo es posible desde el lenguaje mismo que es el que posibilita que la poesía genere nuevos sentidos a través de sus imágenes. Debemos considerar, por tanto, en lo siguiente el papel del lenguaje y de la imagen poética en la constitución de la verdad en la poesía.

2.3.2. El lenguaje y la verdad poética:

El lenguaje poético se distingue del lenguaje predicativo. El poema no solo rompe con todas las formas de razonamiento demostrativo, sino que también subvierte los principios lógicos. Mientras que el principio de no contradicción establece que no se pueden asignar a un mismo sujeto predicados que se contradigan entre sí, el poema es capaz de unir extremos opuestos. Esto es lo que nos quiere decir Octavio Paz, cuando señala que la poesía es

[h]ija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras [...] Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética [...] Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros, pero hay quien afirma que no posee ninguno (1996, p. 13).

Como se ve, en la poesía pueden reunirse los contrarios cuya unión parecía impensable. El poema puede, como dice Octavio Paz, anunciar que “las plumas ligeras son piedras pesadas” (1996, p. 106). En ese sentido, el poema se aparta de las leyes del pensamiento intelectual y transgrede los límites impuestos por el principio de identidad y el principio

de no contradicción, porque une cosas diferentes en nuevos sentidos que tienen validez más allá de la estructura lógica. Por ello, las declaraciones poéticas son sustancialmente diferentes de los juicios o los enunciados lógicos. Un poema, aunque nace en el seno del lenguaje, no tiene la forma de un enunciado. Un verso no tiene que atenerse a las reglas de la sintáctica. Así, el final del verso no es necesariamente el final sintáctico de la oración. En esto consiste el “encabalgamiento” (Agamben, 2010, p. 249) en la poesía. En muchas ocasiones, la pausa final de un verso no coincide con la pausa gramatical o semántica, lo que hace que la construcción sintáctica tenga que ir “a caballo” entre dos versos. La unidad sintáctica se desborda en el verso, por lo que un verso puede tener una pausa sin que haya un punto final. Veamos cómo se da el encabalgamiento en estos versos:

El oráculo
lo traspasa todo,
el fin
es el reflejo del principio (1973, p. 5).

En esta estrofa de un poema de Ernst Meister⁴³ se ejemplifica cómo el límite métrico se opone al límite sintáctico y cómo la pausa prosódica se distingue de la pausa semántica. Si lo viéramos bajo la lógica del lenguaje prosaico, diríamos que esa estrofa constituye una sola frase que podría expresarse en una misma línea. No obstante, la poesía es siempre una relación de sonido y sentido. La pausa sonora del verso también determina el sentido. El final del primer verso se vuelve el encabalgante del segundo, al mismo tiempo que el segundo deviene como lo encabalgado. En esta estrofa en particular, todos los versos tienen una relación de encabalgamiento que solo termina en el último verso. Asimismo, el sentido que tiene cada palabra en el poema no es necesariamente el sentido que expresa la identidad del signo. En *El final del poema* (2010), Giorgio Agamben entiende muy bien esta separación entre lo semiótico y lo semántico cuando nos dice que el poema “es un organismo que se funda sobre la percepción de límites y terminaciones, que definen, sin coincidir nunca completamente y casi en diálogo alterno, la unidad sonora (o gráfica) y la unidad semántica” (p. 250). Para Agamben, el poema vive “entre lo semiótico y lo semántico” (2010, p. 249), porque el poema acalla lo típico de la identidad del signo (lo semiótico) y posibilita el tránsito a otros sentidos

⁴³ Poema sin título. Esta es una versión traducida por Felipe Boso y publicada en la revista *Fablas* en el año 1973.

que se configuran en él (lo semántico). Muchos autores —como Valéry, Gadamer, Octavio Paz, entre otros—, han hablado de la conjunción entre sonido y sentido que acontece en el poema y que lo distingue de otras formas del lenguaje. Mientras que Agamben habla de una tensión entre sonido y sentido, algunos hablan de unidad y conjunción. En cualquier caso, el poema acontece en la relación —sea de contraste o sea de unidad— entre sonido y sentido. El sonido también afecta el sentido, y por eso es tan importante, por ejemplo, leer y declamar en voz alta la poesía.

El poema no se atiene a la estructura de los juicios. Por ello, en el poema los objetos no aparecen bajo una forma lingüística que los ate a una definición exacta. El poema nos lleva a lo impensable e indecible, porque libra los objetos de ideas y objetivos convencionales ya establecidos. Como veíamos con Paz, el poema es capaz de devolver la materia a su origen al darle posibilidades distintas a las que tendría en el concepto o en la utilidad práctica. Ahora bien, el origen debe entenderse esencialmente como creación originaria. Cabe recordar que Hegel planteaba que en la antigüedad, e incluso mucho antes, hablar por primera vez era también crear. Como vimos en el capítulo anterior, incluso Hegel reconoce en sus *Lecciones sobre la estética* (1989b) y en su *Filosofía del arte* (Cf. 2006, p. 465) que la primera forma del lenguaje fue el lenguaje poético originario con el que el hombre empezó a enunciar a sí mismo por primera vez. Sin embargo, para Hegel la función creadora y fundadora desapareció con el tiempo. La lectura teleológica de la historia en clave del Ardid de la Razón hizo que Hegel pensara que este papel de la poesía correspondía exclusivamente a la antigüedad, en la que el Espíritu no había llegado aún al nivel de la autoconciencia. No obstante, para nosotros, en concordancia con Octavio Paz y con Hans-Georg Gadamer, la poesía sigue conservando hasta hoy el papel creador que la caracteriza y la sostiene. Compartimos con Hegel el modo en el que comprende el lenguaje poético originario. Pero sostenemos contra él que este papel no se agotó en la antigüedad. Admitimos la observación de Hegel de que los griegos dieron una mayor importancia a la poesía de la que le damos hoy en día⁴⁴. Pero la poesía, vista desde su potencial propio, no ha perdido nunca la posibilidad de crear y de fundar un origen. Lo que ha cambiado, más bien, es el modo como nos relacionamos con la poesía, pues en la actualidad ya no nos congregamos todos en un teatro a escuchar los poemas de la época. Son otro tipo de

⁴⁴ Justamente esta es la razón por la que es necesario reivindicar su valor en la actualidad, que es lo que pretendemos en este trabajo.

eventos los que congregan y reúnen a las personas actualmente. En ese sentido, la función histórica de la poesía es distinta en cada época, como bien reconoce Hegel. En este punto coincidimos con el diagnóstico de Hegel. Pero este hecho no limita el potencial creador ni disminuye el valor propio de la poesía. Este es el punto en el que nos distanciamos de la visión hegeliana.

La poesía crea cuando reviste lo particular de nuevos sentidos. Como advierte Gadamer en *Verdad y método I* (1999), en el poema

hablar no es nunca subsumir lo individual bajo conceptos generales. En el empleo de las palabras no se hace disponible lo que está dado a la contemplación como caso especial de una generalidad, sino que esto se vuelve presente en lo dicho [...] (p. 584).

Las cosas particulares se presentan en el poema como algo que es dado y creado por primera vez. En un poema de Octavio Paz, la poesía “[e]s un hacer / que es un decir” (1989, p. 289). Gadamer comparte esta idea. Para él, la palabra poética es un decir declarativo que se inaugura por primera vez y que se atestigua a sí misma. La poesía tiene una autonomía indiscutible al desprenderse de toda referencia intencional. El decir poético no se verifica en relación con un objeto o contenido externo, sino que se “yergue” sobre sí mismo. Aunque un poema hable de flores, de espejos, de laberintos o escaleras, no buscamos su sentido en una correspondencia exacta con las cosas externas, sino que lo comprendemos desde el poema mismo. El decir poético se atestigua a sí mismo, porque su palabra se cumple en sí misma. No hay otra verificación más allá de la auto-verificación de la palabra poética, no hay que acudir a otras instancias para testificar su verdad. Lo que se manifiesta en el poema es la verdad del poema.

El poema hace manifiesto lo que él mismo crea y no algo que esté por fuera de él. En *Estética y hermenéutica* (1998b), Gadamer señala que la poesía es lenguaje en “sentido eminente” (p. 112), porque en la poesía es donde más se cumple el sentido del lenguaje como realización de sentido. El decir poético es esencialmente una “declaración” (*Aussage*) (1998b, p. 116) que en el momento en que se dice se planta en la palabra. Se sostiene a sí misma en un autocumplimiento que le da realidad por sí misma, y no como medio para expresar algo más. Por eso, el poeta tenía en la antigüedad la misma autoridad que el rey y el adivino. La palabra poética era “palabra eficaz” (2004, p.104)⁴⁵, ya que lo dicho por el poeta se cumplía y se aceptaba efectivamente como algo

⁴⁵ Así la denomina Marcel Detienne en su obra *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*.

real. Tanto en la antigüedad como en la actualidad, la declaración poética tiene asimismo un carácter de completud. Pues es un decir que no necesita nada ajeno para instaurarse, sino que se alza por sí mismo y se yergue sobre sí como “palabra plena” (Gadamer, 1998b, p. 113). Gadamer explica este carácter declarativo de la poesía de la siguiente manera:

La obra de arte es una declaración que no constituye ninguna frase enunciativa, pero que es lo que más dice. Es como un mito, como una leyenda, precisamente porque tanto retiene lo que dice como, a la vez, lo brinda. La declaración hablará siempre, una y otra vez (1998b, p. 295).

En este punto aparece un concepto fundamental de la poética gadameriana: la leyenda (*Sage*)⁴⁶. La leyenda es un decir que retiene lo que dice y se mantiene viva en el “ser-dicho” (1998b, p. 77). Como leyenda, el poema garantiza su permanencia en el texto, pues la autonomía de la poesía también consiste en que es palabra “escrita” sobre la que hay que volver una y otra vez, si queremos desplegar su sentido. Por eso debemos recuperar las palabras exactas de un poema siempre que pensemos en él. Si queremos captar el sentido, siempre tenemos que dirigirnos en primera instancia al poema mismo. La leyenda asegura la permanencia del poema, porque se reafirma cada vez que recuperamos sus palabras. En ese sentido, la verdad solo puede emerger desde la obra misma. La palabra poética se sostiene y es verdadera en cuanto palabra y en cuanto lo que dice. La obra poética adquiere un ser-ahí. Por eso, “ella”, como obra objetivada, está y se mantiene “ahí” (Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, 1998a, p. 53). Lo creado por el poema adquiere una existencia concreta en el poema mismo. Una de las cosas que otorgan permanencia y atemporalidad a la poesía es su independencia como texto.

En este orden de ideas, la verdad poética no se demuestra evaluando la verdad del enunciado en correspondencia con el mundo. La verdad se instaura desde la poesía misma, cuando esta despliega nuevos sentidos y pone en crisis los conceptos o las finalidades establecidas. La verdad poética antecede una verdad ontológica, pues, como apunta Gadamer, las obras poéticas “poseen un elevado rango ontológico [...] algo emerge a la luz, y eso es lo que nosotros llamamos verdad” (1998b, p. 290). Por eso la verdad en la poesía está ligada al *origen*, porque el texto poético es el único que “hace que a partir de la nada puedan abrirse mundos enteros, y que el no-ser llegue al ser”

⁴⁶ el sustantivo “Sage” viene del verbo “sagen” que significa “decir”.

(Gadamer, 1998b, p. 285). En ese sentido entendemos la verdad poética como creación en el lenguaje, una creación en la que las cosas particulares se despliegan constantemente en posibilidades que no se habían concebido antes. En la poesía, el ser “surge en el devenir” (Gadamer, 1998b, p. 293).

Ahora bien, frente a esta concepción de la verdad poética surge una pregunta fundamental que Gadamer formula brillantemente en su obra *Arte y verdad de la palabra* (1998a): “[...] ¿qué significa «verdad» allí donde una configuración lingüística ha cortado toda referencia a una realidad normativa y se realiza en sí misma?” (p. 55). Esta es una pregunta válida y contundente. Como señalábamos al inicio de este capítulo, abogamos por una verdad que está más allá de la racionalidad contemporánea en la que prima el objetivo y la utilidad de las cosas, por un lado, como por otro lado de lo concebible y conceptuable. Frente a estas visiones defendemos la postura de que la poesía tiene plena autonomía como fuente de verdad. Quizás es por ello que incluso hoy en día podemos seguir hablando de la verdad en la poesía, pues, como apunta Gadamer, “[e]l *pathos* del desencanto de una modernidad progresiva no puede pretender acabar con esta elevación” (1998a, p. 53). Frente a la pretensión sistemática de nuestro mundo contemporáneo, que consiste en fijar y predeterminar el sentido, la poesía es resistencia, porque su carácter creador y abierto le impide subordinarse a los fines específicos de la sociedad. De eso se deriva que la verdadera poesía nunca se subordina ni se vuelve medio de expresión de sentimientos o ideales internos. Para Gadamer, lo cursi o lo patriótico es contrario a la verdad poética. La verdad poética no es un producto que adquiere un sentido definitivo después de haberse concluido la obra. La verdad poética deviene, más bien, en el acto interpretativo con el que el lector participa en el poema.

Aunque el poema es creación, no está desligado de un sentido universal. Como en el caso de la tragedia, el poema está permeado por una dimensión universal con la que se vincula por su naturaleza lingüística. Cada palabra tiene en su individualidad una relación con el Todo, pues en cada palabra resuena la lengua a la que pertenece y la visión de mundo a la que subyace. El lenguaje tiene un carácter histórico, por lo que es inevitable que la historia resuene en el poema. Así, en cada palabra se pone en juego un sentido histórico ilimitado, que hace que el poema contenga ya en sí una dimensión universal. Ya que toda palabra implica un interlocutor, el lector o espectador participa en el poema, porque comparte con él la pertenencia a una tradición o a un conjunto de sentido específico. Si no encontráramos nada familiar en el poema, no podríamos

implicarnos en él ni tender un puente hacia la comprensión. En *Verdad y método I* (1999), Gadamer expresa esta idea así:

[...] el verdadero acontecer sólo se hace posible en la medida en que la palabra que llega a nosotros desde la tradición, y a la que nosotros tenemos que prestar oídos, nos alcanza de verdad y lo hace como si nos hablase a nosotros y se refiriese a nosotros mismos (p. 553).

El poema parte de un marco de referencia común que nos permite participar en el mismo: este marco de referencia es el lenguaje. El poeta no se inventa las palabras con las que configura su obra. Pues si inventara todo desde cero —hasta las palabras—, el poema nos parecería un balbuceo o una forma de lenguaje tan extraña que ni siquiera podríamos tender un puente de comprensión hacia él. Gadamer denomina como “mentar” la relación que el poema tiene con algo que ya está enmarcado en una tradición de sentido. Las palabras tienen una dimensión objetiva que tampoco abandonan. Si no entendiéramos inicialmente los significados denotativos de las palabras, no podríamos ir más allá de ellos. Este es uno de los modos cómo la dimensión universal se particulariza en el poema: la historia se encarna en el poema a través de la palabra. Sin embargo, como advertimos antes, esta relación no es unilateral. La relación que el poema tiene con el mundo histórico al que pertenece es doble: por un lado lo manifiesta a través del lenguaje; por otro lado lo transforma y lo constituye desde las nuevas visiones que se fundan en el proceso de particularización de la obra. Octavio Paz propone lo mismo, cuando nos dice que lo que caracteriza el poema es “su necesaria dependencia de la palabra tanto como su lucha por trascenderla” (1996, p. 185). Por ello, la operación poética es doble: primero transmuta su tiempo histórico en una obra concreta, y luego transforma ese tiempo histórico al interpretarlo desde nuevas perspectivas. Esto es lo que hemos descrito antes como relación recíproca entre lo universal y lo particular, que se hace más evidente desde la consideración del hecho lingüístico: lo universal se particulariza en la configuración del poema, y lo particular creado despliega nuevos horizontes de sentido. Como demuestra Gadamer, el mentar también implica un interpretar. Esto da a la poesía una “multivocidad” y la libera de ser un mero medio de expresión. Según Gadamer, la “multivocidad de la poesía se entreteje inextricablemente con la univocidad de la palabra que mienta” (1998b, p. 76). Hay un movimiento constante y recíproco del mentar al interpretar. La palabra mentada, que no significa lo mismo que en su uso habitual, nos obliga a demorarnos en el poema y a movernos hacia la interpretación.

La verdad de la poesía, aunque se atestigua a sí misma, se apoya en la experiencia poética, que es la que implica y compromete al receptor. Un poema no es nunca una obra acabada, sino que es, como dice Gadamer, una obra en “ejecución” (1998b, p. 299). El receptor de la obra poética es más que un público pasivo; pues lo que instauro la obra se hace real por la participación en la obra; solo así puede abrir nuevos horizontes. Por ello, como dice Gadamer en *Arte y verdad de la palabra* (1998a), “la interpretación está esencial e inseparablemente unida al texto poético precisamente porque el texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos” (p. 53). El poema despliega para nosotros nuevas dimensiones de sentido a través del acto interpretativo; nunca se trata de un sentido fijo o unívoco, pues entre más nos demoramos en el poema más reconocemos su carácter inasible. El poema, además, nos permite salirnos de los usos habituales de las palabras y de las cosas para llevarnos hacia nuevos sentidos antes impensados. Por eso, la poesía es para Octavio Paz también una experiencia de alteridad y de regreso al origen:

La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre -ese perpetuo llegar a ser- es. La poesía es entrar en el ser (1996, p. 113).

La imagen es justamente el elemento a través del cual la poesía nos lleva a experimentar el *origen*, lo otro, lo abierto e inconcebible. La imagen devuelve las palabras a su naturaleza originaria y a la pluralidad de significados, pues la imagen es esencialmente lo nuevo que se constituye en el poema. La imagen es la creación que acontece en el lenguaje poético.

2.3.3. La imagen poética

La imagen de la poesía no es ni física ni visual. Con Hegel podemos decir que se trata de una imagen que es para la “representación interior”, pues es algo que se constituye en el lenguaje. Sin embargo, la imagen es más que una construcción verbal o una representación. Es común asignar a la imagen el sentido de copia o de representación. Incluso en las distintas acepciones clásicas, la imagen aparece como algo que pertenece o es semejante a otra cosa, como sugiere la palabra griega *eikón* o la latina *imago*. Lo mismo insinúan otros términos relacionados con esta palabra, como es el caso de *signum*, *simulacrum*, *effigies*, *figura*. La visión platónica de la imagen se encuentra en

la misma línea, como demuestra el siguiente planteamiento en *El sofista*: “¿Qué definición daremos de la imagen, Extranjero, sino llamarla un segundo objeto (heteron) semejante copiado según lo verdadero?” Esta definición de la imagen en *El sofista* de Platón se ha conservado por mucho tiempo. Frente a estas concepciones clásicas sostenemos que en el poema, la imagen no es un segundo objeto ni medio para expresar otra cosa. La imagen, al igual que la palabra, se sustenta a sí misma. El sentido de la imagen reside en ella misma.

Una imagen potente es, por ejemplo, la que trae Enrique Villagrasa en su poema titulado “Poesía” (*Con voz desnuda*, s.f.):

Todo. Todo reside en la palabra:
como fuego provocado.

El fuego, como ente material, consume todo, pero como palabra abraza y contiene todo. Esta es la primera impresión que nos genera la imagen. Sin embargo, no podemos descomponerla y entenderla según el significado aislado de cada palabra en que se constituye la imagen, porque la imagen es toda la composición; dividirla es también cercenarla. En este contexto es interesante recordar que Gastón Bachelard comparó la imagen con llamas ardientes. En *La llama de una vela* (1975), Bachelard aclara que una comparación o una analogía no es realmente una imagen. La imagen tiene su propia autonomía; es como una llama que se sostiene a sí misma. Para Bachelard, desplegar la imagen en un análisis es cercenarla y restarle el carácter decisivo de su manifestación:

Cuando la imagen de la llama se impone a un poeta para expresar una verdad del mundo [...] es necesario que esa imagen esté contenida en una frase. Explicarla, desarrollarla, sería moderar, detener el impulso de una imaginación que unifica el ardor del fuego (1975, p. 72).

La imagen de Villagrasa no se puede descomponer, porque se presenta como una unidad, como un objeto absolutamente nuevo para nuestro mundo imaginativo. La imagen es siempre una totalidad condensada que nos sale al encuentro como una sentencia o declaración que se sostiene a sí misma. Según Bachelard, “[n]ada está quebrado en una imagen que encuentra fuerza en su condensación” (1975, p. 73). Así, la imagen tiene una dignidad ontológica que pide ser recreada constantemente. La imagen no puede entenderse en correspondencia con un objeto externo, ya que el ser-ahí de la imagen está en ella misma. En términos de Octavio Paz, la imagen poética es una “presencia instantánea y total, que hiere de golpe nuestra atención” (1996, p.

108). La imagen nos golpea, porque trae lo que antes no había sido dicho y lo que nos saca del mundo cotidiano. La irrupción de la imagen poética es en, principio, el encuentro con el misterio, lo impensado e inconcebible, y por eso genera un choque. Y a pesar de todo, la imagen pide ser recreada, interpretada y comprendida. Bachelard denomina la imagen poética como una “imagen-germen” que funda en su seno nuevos sentidos que quedan “al cuidado del lector” (1975, p. 74). “La imagen-germen” alude precisamente a esa imagen que funda nuevos sentidos y que, como quería Paz, nos devuelve al origen en el que las cosas están abiertas a nuevas posibilidades. La imagen poética es “un germen de mundo” (Bachelard, 1975, p. 93) que se realiza como tal en el encuentro con el lector. Por ello, la imagen no puede ser reducida a un aspecto analógico, icónico o secundario, pues se mete en la vida misma del lector. En este sentido sostiene Blanca Solares en su artículo “Notas sobre la imagen en Gastón Bachelard”⁴⁷ (2009):

Desde este punto de vista, tomada la imagen del lenguaje vivo en su aspecto material y dinámico, las imágenes no son ya habituales metáforas. No se presentan para simplemente suplir las insuficiencias del lenguaje conceptual. *Las imágenes de la vida harían cuerpo con la vida misma* (p. 125).

Las imágenes adquieren su vivacidad y permanencia en la relación con el espectador. Este último no logrará, sin embargo, nunca poseer las imágenes y determinarlas. La imagen siempre se sostiene en un carácter abierto e inasible, aunque el lector se demore en ella y pueda tejer diversos modos de comprensión. En este sentido, la imagen se queda en un carácter indeterminado, que es lo que le da al poema la capacidad de testificarse a sí mismo y de erguirse sobre sí.

La palabra poética tiene un carácter denotativo que delimita hasta cierto punto el significado de la imagen. La imagen se abre así dentro de un determinado espectro de posibilidades. Sin embargo, aunque la imagen nos permita participar de su significado, su sentido permanece como un misterio dentro de lo nombrado. Por más sentidos que encontremos en la imagen, esta nunca se dejará asir del todo, ya que su sentido es irreductible. En su artículo *¿Cómo pensar la poesía? (poema, imagen y escritura)* (2013), Francisco Ramos propone que la imagen no puede explicarse y que permanece en un misterio. En este sentido afirma:

⁴⁷ Este artículo es un capítulo del libro *Gastón Bachelard y la vida de las imágenes* (2009), que compila varios artículos de distintos autores sobre la filosofía de Gastón Bachelard.

Por ello la imagen poética no se explica; ella implica, más bien, el despliegue asintótico de una significación que se realiza, precisamente, en lo indeterminado de todo marco referencial. no se trata de que el referente del poema sea imaginario o subjetivo; o que no remita a otra cosa que a su propia construcción lingüística o verbal. Se trata de que su marco de referencia o su significado (*Bedeutung*) es siempre una incógnita o, si se prefiere, un enigma cuyo desciframiento vuelve siempre al vacío de lo indeterminado y, con ello, a la plenitud de una significación infinita (p. 341).

La imagen nos hace volver una y otra vez sobre ella; nos llama a buscar un sentido que, sin embargo, permanecerá siempre abierto. La imagen se encuentra entonces en un continuo devenir; condensa en sí múltiples tiempos, sentidos y relaciones particulares. La imagen también reúne extremos opuestos sin privarles de su respectiva identidad. Paz es partidario de esta concepción cuando nos dice que “toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí” (1996, p. 98). La imagen puede condensar en su presencia instantánea elementos que para el pensamiento común serían radicalmente opuestos y, no obstante,

[l]os elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero (Paz, 1996, p. 99).

Aunque la imagen presente lo múltiple en una sola unidad, no establece por ello una verdad totalizante. Puede conservar la diferencia y la inconmensurabilidad de las cosas concretas del mundo. La imagen, recordemos, devuelve las cosas al *origen*, que es el ámbito en el que las cosas particulares pueden ser ellas mismas, más allá de su concepto como de cualquier finalidad instrumental.

La imagen nos pide demorarnos en ella y nos hace volver una y otra vez a ella. Así nos lleva a entender que la poesía es inasible. Solo podemos aproximarnos a la poesía desde el contacto con el poema, el cual no puede ser ni conceptualizado ni instrumentalizado. La imagen nos invita a aproximarnos y nos implica como intérpretes en el devenir de sus múltiples e inconmensurables significados. Al mismo tiempo pone en evidencia nuestras limitaciones para captar lo que propone el poema, ya que “en virtud de ser inexplicable, excepto por sí misma, la manera propia de comunicación de la imagen no

es la transmisión conceptual. La imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla” (Paz, 1996, p. 113).

En la imagen poética se hace patente el carácter de verdad de la poesía como una verdad que está más allá de lo que se puede concebir y conceptuar. A través de la imagen se vislumbra lo universal, pero también se transforma. La imagen une la esfera particular y la universal sin reducirlas a una identidad. La imagen instaura, como intuía Hegel, una unidad orgánica. Reivindica lo inasible de lo particular que sostiene en la indeterminación de lo no conceptual. En definitiva, la imagen poética nos lleva siempre al encuentro con lo otro y nos recuerda que la verdad no se puede asir de forma definitiva. Por ello, la verdad del poema es la verdad de lo inconcebible que, sin embargo, nos llama, nos lleva a buscar y a confrontarnos una y otra vez con sus imágenes. La poesía no define ni explica nada, y sin embargo nos aproxima a la verdad de las cosas. De este modo comprendemos las contundentes palabras de Homero Aridjis expresadas en uno de los epígrafes de este capítulo:

Con las palabras asumimos la historia.
Con el poema asimos la vida (2002, p. 404).

2.3.4. La unidad orgánica de lo universal y lo particular

En la actualidad, la poesía puede ser para nosotros un modo de resistir las dinámicas totalizantes que persiguen encerrar al hombre en un horizonte de sentido estrecho y predeterminado condenándolo a la penuria. A través de la poesía podemos poner en cuestión la racionalidad instrumental, ya que con el poema reconocemos que el mundo y el hombre mismo están abiertos a posibilidades que están más allá de los fines útiles que la sociedad de hoy nos impone. Con la poesía aprendemos, por ejemplo, que la naturaleza es más que una fuente de explotación y que el otro es más de lo que nos dicen los discursos dominantes. Así, la verdad que nos da la poesía es una verdad inconcebible que en lugar de afirmar un orden vigente, resignifica el estado de cosas. Devuelve las cosas del mundo a un estado originario en el que no están predeterminadas y subsumidas a una finalidad ajena.

La poesía nos conecta con una dimensión universal, mientras reivindica al mismo tiempo lo inconmensurable de los objetos y de las circunstancias particulares. Estos dos momentos en los que se constituye la verdad se encuentran en la poesía en una unidad

orgánica. En el poema, lo particular no aparece aislado, sino dentro de un mundo histórico. Ahora bien, aunque lo particular aparezca ligado al mundo, siempre puede ser resignificado gracias a las imágenes poéticas que lo encarnan. Lo primero es algo que comprendimos con Hegel. Para poder ver lo último, sin embargo, tuvimos que dar un paso más allá de su sistema filosófico.

Después de lo que hemos expuesto en este capítulo podemos decir que la poesía tiene la virtud de darnos tanto lo universal como lo particular en una relación orgánica y de apertura. Con el poema comprendemos, como dice Borges, que “el menor de los hechos presupone el inconcebible universo, e inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos” (2017, p. 261)⁴⁸. Borges es quien mejor parece haber comprendido y expuesto en su obra la conexión entre el ámbito universal y las cosas particulares. En este sentido podemos entender una de las principales tesis de su obra: el hecho de que un hombre puede ser todos los hombres. Partiendo de los resultados de lo que hemos expuesto y discutido hasta ahora nos dedicaremos en el siguiente y último capítulo a pensar la relación entre la dimensión universal y el ámbito particular en la obra poética de Borges.

⁴⁸ Cita extraída del ensayo “La poesía Gauchesca” que es compilada en el libro *Borges esencial* (2017).

Capítulo 3:

Un hombre puede ser todos los hombres: lo universal y lo particular en la poesía de Borges

*De las generaciones de las rosas
que en el fondo del tiempo se han perdido
quiero que una se salve del olvido,
una sin marca o signo entre las cosas
que fueron...*
Jorge Luis Borges.

No es el propósito de este capítulo hacer un recorrido por toda la obra de Jorge Luis Borges ni desentrañar el sentido de su poesía, tarea que por cierto sería imposible y pretenciosa. Este capítulo aspira, más bien, a enriquecer y ampliar los presupuestos de los anteriores capítulos desde la poesía misma. Así, este capítulo tiene como objetivo, por un lado, analizar algunas obras poéticas de Borges a la luz de la pregunta central de este trabajo de investigación. y, por otro lado, pensar la relación entre el ámbito universal y el particular desde la poesía de Borges. Para ese propósito nos aproximaremos a la concepción de la poesía, que Borges esbozó tanto en sus ensayos como en su producción literaria. Al evidenciarse las estrechas conexiones que hay entre su concepción y la que hemos desarrollado en el capítulo anterior se podrá concretar, dentro del mismo ámbito de la poesía, la idea de la verdad y autonomía poética, que hemos defendido en este trabajo.

3.1. La poesía como lugar de encuentro con lo humano

En el capítulo anterior pusimos de manifiesto que el lenguaje y las imágenes son los elementos constitutivos de la poesía. No hay poesía sin lenguaje, pero tampoco la hay sin la creación de nuevas imágenes. La poesía de Borges ilustra muy bien este hecho. Borges siempre reconoció el potencial creador del lenguaje. En su poesía, el lenguaje y las imágenes nos llevan a lo humano tanto en su universalidad como en su particularidad. Todos los elementos que aparecen en su obra —desde las cosas más cotidianas hasta las cuestiones más complejas— están ligados tanto a la existencia concreta y material del hombre como a la dimensión universal en la que cada individuo podría reconocerse. La poesía de Borges nos permite reconocer nuestra propia finitud y el carácter contradictorio y contingente de nuestra existencia.

3.1.1. El reconocimiento de nuestra finitud a través del lenguaje poético

En la obra de Borges abundan imágenes que se caracterizan por ser abiertas y enigmáticas para el lector. Suelen irrumpir como una sentencia cuyo sentido no se deja descifrar de manera definitiva. Esto hace que el lector tenga que volver una y otra vez sobre ellas. Como afirma Bachelard en *La llama de una vela*, se trata de “imágenes decisivas” que nos sostienen en un “comienzo permanente” (1975, p. 73). Tal es el caso, por ejemplo, de la siguiente contundente imagen formulada en “La dicha”, un poema del libro *La cifra*: “El que mira un reloj de arena ve la disolución de un imperio” (Borges, 2013, p. 541). Al leer estas palabras nos parecen verdaderas, y no obstante tenemos la impresión de no poder captar todo su sentido. Entendemos que el reloj de arena pone de manifiesto lo finito, el tiempo que se acaba, y comprendemos que de esa finitud no se salva ni el imperio más poderoso, porque todos somos, como diría Borges en otro poema, el río de Heráclito, y porque “¿quién nos dirá de quién, en esta casa, / sin saberlo, nos hemos despedido?”⁴⁹ (Borges, 2013, p.187). Todo imperio está condenado a perecer, así como inevitablemente caerá hasta la última partícula de arena. La diferencia, sin embargo, reside en que el imperio de nuestra vida es más contingente que el reloj de arena, porque no conocemos de antemano la duración de nuestra vida ni de las vidas ajenas. Por eso, como en los últimos versos citados, nunca tendremos la certeza cuál será la última vez de cada cosa vivida. En las imágenes de Borges es habitual encontrar alusiones al tiempo, la arena, los laberintos, los antepasados, los militares, los espejos, el Lejano Oriente, la mitología, los otros y el mismo Borges. Todas esas alusiones están profundamente enriquecidas por el conocimiento que tenía Borges de diversas lenguas, entre ellas del inglés, español o alemán. Para este poeta, la poesía era el arte por excelencia del lenguaje. Así lo puso de manifiesto en sus diversos ensayos. Tal es el caso de “La poesía”, un ensayo de 1980, donde Borges señala que “[c]ada palabra es una obra poética” (2017, p. 435)⁵⁰. La identificación de la palabra con la obra poética se debe a lo que ambas tienen en común: la creación.

Para Borges, la poesía es creación. Borges deja atrás la concepción de la poesía como expresión o como portadora de ideas. Para él, la palabra poética es un fin en sí mismo. Esta afirmación da una clave para entender el verso con el que Borges termina el

⁴⁹ “Límites”, poema perteneciente al libro *El otro, el mismo*.

⁵⁰ Este ensayo aparece en el libro *Borges esencial* (2017), que es la versión que aquí se referencia.

ensayo sobre la poesía: “La rosa es sin porqué; florece porque florece” (2017, p. 447). De la misma manera, el poeta es un “hacedor” sin más. En este sentido hay que entender a Borges, cuando afirma en *Arte poética* (2001) que el poeta es un creador y “un narrador de historias” (p. 61). El poeta, según Borges, debe ser más leal a los sueños que nutren su labor creadora que a las circunstancias históricas. Aunque el poeta hace una lectura de su época y esto influye en su creación poética, no puede limitarse a retratarla fielmente sin crear nada nuevo. El poeta no subordina el lenguaje a las ideas o a datos históricos, sino que lo lleva “a su fuente originaria” (Borges, 2001, p. 100), a ese punto en el que las palabras son “mágicas” (2001, p. 101) y se desdibujan los límites entre sueño y realidad. De este modo, el poeta trabaja para mantener la dimensión enigmática de las imágenes. No obstante, el poeta es también un narrador, y como tal también presenta en su creación las diversas tramas que configuran la vida de los hombres. Al afirmar que el poeta es un narrador, Borges incluye en la producción poética no solo la poesía lírica, sino también toda creación literaria, como el drama, el cuento o la épica⁵¹. Esto nos permite considerar también algunos de sus cuentos como producción poética y estudiarlos en el contexto de la pregunta por la verdad que le corresponde a la poesía. Borges es entonces un poeta que narra y que crea entramados en los que se desenvuelve la existencia humana. Un poema en que se hace patente esta labor del poeta es justamente “El hacedor” del libro *La cifra*:

Somos el río que invocaste, Heráclito.
Somos el tiempo. Su intangible curso
acarrea leones y montañas,
llorado amor, ceniza del deleite,
insidiosa esperanza interminable,
vastos nombres de imperios que son polvo,

⁵¹ Sin embargo, no podríamos afirmar lo mismo de la novela. Mientras que en las *Lecciones sobre la estética* (Cf, 1989b, p. 798) Hegel incluía la novela en los géneros poéticos como un subgénero de la poesía épica (donde además se encuentra el relato y la novela breve), Borges manifestaba cierto rechazo con respecto a la novela y cuestionaba que se pudiera denominar como poesía. En *Arte poética* (2001), Borges señala que la poesía épica y la novela son sustancialmente distintas. En sus palabras, “[l]a diferencia radica en el hecho de que lo importante para la épica es el héroe: un hombre que es un modelo para todos los hombres. Mientras, como Mencken señaló, la esencia de la mayoría de las novelas radica en el fracaso de un hombre, en la degeneración del personaje” (p. 67). Más allá de las implicaciones morales de esta distinción podríamos decir que Borges rechaza la novela también por una elección personal y por su predilección por la brevedad. No desarrollaremos esta idea, pero no comulgamos con el rechazo de Borges; en este caso coincidimos más con la visión hegeliana. La novela puede ser poesía siempre que sea fiel a ese carácter creador que hemos desarrollado en el segundo capítulo.

hexámetros del griego y del romano,
 lóbrego un mar bajo el poder del alba,
 el sueño, ese pregusto de la muerte,
 las armas y el guerrero, monumentos,
 las dos caras de Jano que se ignoran,
 los laberintos de marfil que urden
 las piezas de ajedrez en el tablero,
 la roja mano de Macbeth que puede
 ensangrentar los mares, la secreta
 labor de los relojes en la sombra,
 un incesante espejo que se mira
 en otro espejo y nadie para verlos,
 láminas en acero, letra gótica,
 una barra de azufre en un armario,
 pesadas campanadas del insomnio,
 auroras y ponientes y crepúsculos,
 ecos, resaca, arena, líquen, sueños.
 Otra cosa no soy que esas imágenes
 que baraja el azar y nombra el tedio.
 con ellas, aunque ciego y quebrantado,
 he de labrar el verso incorruptible
 y (es mi deber) salvarme (2013, p. 544).

De nuevo aparece el tiempo como lo que es común no solo a todas las tramas humanas, sino también a todas las constelaciones de cosas que habitan el universo. El poeta se sirve de cada cosa y de cada hecho para desplegar su obra. A través de los objetos, el poeta pone de manifiesto su propia contingencia y realidad. Los objetos son la huella de la existencia humana; cada cosa que es nombrada en el poema está vinculada de algún modo al hombre. Como en “La dicha”, en este poema aparece la idea de los imperios que se derrumban hasta llegar a ser polvo: “vastos nombres de imperios que son polvo”. Es tan patente la finitud del hombre, que hasta sus propias producciones lo superan en el tiempo. Por eso se alude a “un incesante espejo que se mira / en otro espejo y nadie para verlos”. El espejo permanece, aunque no haya nadie para reflejarse en él. Pero ¿qué es un espejo sin alguien que se mire, qué es un reloj que funciona en la sombra? Los objetos pueden permanecer sin el hombre, así como el tiempo sigue fluyendo sin él; pero también es verdad que los objetos solo adquieren sentido en las relaciones humanas. Esto es lo que el poeta nos recuerda: la íntima relación entre hombre y mundo. Sabemos a través del poema que es en la historia cómo deviene el mundo, y que es el lenguaje el que configura el mundo. El poeta, como hacedor, esto es, como alguien que hace que haya cosas, evidencia mediante su obra generadora que el lenguaje es creación.

El poema presenta al hombre en una relación de unidad con las cosas del mundo. A través de imágenes enumeradas muy distintas —recurso frecuente en la poesía de Borges— el poeta hace surgir el “yo”, y con ello al hombre en general, para identificar lo humano con las cosas tal y como aparecen en imágenes fortuitas, frutos del tedio engendrador de un tiempo que se extiende: “otra cosa no soy que esas imágenes / que baraja el azar y nombra el tedio”. La escritura que desemboca en el nombrar poético lleva a comprender la unidad entre el hombre y las cosas del mundo, que el verso evoca cuando no se deja corromper: “he de labrar el verso incorruptible”. El verso conserva su integridad y se mantiene incorruptible incluso con el pasar del tiempo, lo cual podríamos interpretarlo al menos en dos sentidos: por un lado, sabemos que los objetos se estropean con el pasar de los años; el verso, en cambio, conserva su valor y riqueza. Quizá por eso “la roja mano de Macbeth que puede ensangrentar los mares”, incluso ahora. Un personaje como Macbeth o su esposa todavía pueden decirnos mucho sobre la ambición de los hombres. Por otro lado, la integridad del verso consiste en que ni siquiera el devenir histórico ha bastado para instrumentalizarlo. Inadvertidamente el poema de Borges ha llevado a una meditación sobre la labor del poeta y la poesía misma. El verso más contundente es el final: “y (es mi deber) salvarme”. El hombre es tiempo, finitud y contingencia; nada puede salvarlo de esa realidad, excepto la poesía. El hombre perece, pero el poema perdura. Como habíamos visto con Octavio Paz y con Gadamer, el poema se sostiene a sí mismo, “es lenguaje erguido” (Paz, 1996, p. 35), y de ese modo puede sobrevivir en el tiempo. El poema es la promesa de eternidad para el hombre; es la “salvación” —como también afirma Octavio Paz en *El arco y la lira* (1996, p. 13)— del irrevocable curso del tiempo, que lo acarrea todo, “leones y montañas, / llorado amor, ceniza del deleite”.

La vida del hombre está llena de azares, de contingencia y misterio. Así lo expresa Borges en “La brújula”⁵² donde anuncia “mi vida que no entiendo, esta agonía / de ser enigma, azar, criptografía / y toda la discordia de Babel” (2013, p. 183). Asimismo, hasta lo más íntimo, hasta nuestro propio ser, amenaza con dejarnos: “espacio y tiempo y Borges ya me dejan” (Borges, “Límites”, 2013, p.188). Cada poema parece recordarnos la finitud, el tiempo y la contingencia de nuestro existir. La labor del poeta consiste en ponernos en contacto con nuestra propia realidad móvil,

⁵² Poema del libro *El otro, el mismo* que fue escrito en 1964.

cambiante y efímera. El poeta reivindica con formas insospechadas hasta lo que nos parece más ínfimo, todas aquellas cosas que constantemente relegamos al olvido. Así sucede en el “Otro poema de los dones”:

Gracias quiero dar al divino
 laberinto de los efectos y de las causas
 por la diversidad de las criaturas
 que forman este singular universo,
 [...]
 por el fulgor del fuego
 que ningún ser humano puede mirar sin un asombro antiguo,
 por la caoba, el cedro y el sándalo,
 por el pan y la sal,
 por el misterio de la rosa
 que prodiga color y que no lo ve,
 [...]
 por el último día de Sócrates,
 por las palabras que en un crepúsculo se dijeron
 de una cruz a otra cruz,
 [...]
 por el nombre de un libro que no he leído: Gesta Dei per Francos,
 por Verlaine, inocente como los pájaros,
 por el prisma de cristal y la pesa de bronce,
 por las rayas del tigre,
 [...]
 por el olor medicinal de los eucaliptos,
 por el lenguaje, que puede simular la sabiduría,
 por el olvido, que anula o modifica el pasado,
 por la costumbre,
 que nos repite y nos confirma como un espejo,
 por la mañana, que nos depara la ilusión de un principio,
 por la noche, su tiniebla y su astronomía.
 por el valor y la felicidad de los otros,
 [...]
 por Whitman y Francisco de Asís, que ya escribieron el poema,
 por el hecho de que el poema es inagotable
 y se confunde con la suma de las criaturas
 y no llegará jamás al último verso
 y varía según los hombres,
 por los minutos que preceden al sueño,
 por el sueño y la muerte,
 esos dos tesoros ocultos,
 por los íntimos dones que no enumero,
 por la música, misteriosa forma del tiempo.

Hay tantas cosas por nombrar –“la suma de las criaturas”–, que el poeta confiesa que “el poema es inagotable” y “no llegará jamás al último verso”. Para llevar al poema todas las cosas que merecen ser nombradas, habría que ser inmortal. Ni Whitman ni Francisco de Asís ni el mismo Borges han podido agotar esta tarea incesante. Parece que es una labor que compete a todos los hombres y se perpetúa a lo largo de la

historia de la humanidad. El poeta reconoce, además, que la lista puede ser diferente y variar según cada hombre. Con ello, el poeta intenta reivindicar cada circunstancia y objeto particular sin privilegiar unas cosas por encima de otras. Borges deja el poema abierto para todas las listas que quedan por hacerse y para las cosas que faltan por nombrar.

En la lista de dones aparecen elementos que han marcado la historia y que para muchos hombres son inolvidables, como la muerte de Sócrates o las palabras pronunciadas en la cruz. Asimismo aparecen cosas cuya importancia y necesidad nadie podría negar: el fuego, el pan, la sal, el lenguaje, la costumbre, la noche, la mañana, el sueño e incluso la muerte. No obstante, también aparecen elementos en los que una persona difícilmente pensaría si fuera invitada a reivindicar los dones del universo: un libro no leído, “los minutos que preceden al sueño”, “las rayas del tigre”, e incluso, “la felicidad de los otros” en vez de la felicidad propia. Borges reivindicar las cosas más olvidadas y hasta el olvido mismo. Estas cosas que pasan constantemente inadvertidas para nosotros son igualmente “íntimos dones”. El libro no leído genera una expectativa con respecto a algo que desconocemos en un principio, pero que esperamos conocer. Los minutos que preceden al sueño pueden ser el paraíso o el infierno. En el primer caso pueden apuntar al momento del día en que podremos descansar al abrigo del hogar; en el segundo caso se podría tratar de unos minutos llenos de inquietud y zozobra, de las que solo el sueño podría salvarnos. Las rayas del tigre, por su parte, pueden parecernos insignificantes y no despertar ningún asombro en nosotros. Sin embargo, podríamos ver en ellas todo el misterio de las conjugaciones de los colores y las formas naturales. Asimismo, la felicidad de los otros es motivo de agradecimiento, incluso cuando “los otros” quedan en un ámbito indefinido y no los conocemos.

En la obra de Borges no existe una separación radical entre el yo y los otros. A través de la figura del otro, el poeta puede develar la propia felicidad o bien la propia tristeza. En cada uno de nosotros habitan también los otros. En el libro *El otro, el mismo* se encuentra uno de los poemas que mejor revelan esta relación con los otros. Se trata del poema “Junín” en el cual el poeta afirma: “Soy, pero soy también el otro, el muerto, / el otro de mi sangre y de mi nombre” (2013, p. 255). Como somos también los otros, la felicidad de los demás es también un don para nosotros, pues la felicidad, la dicha y los logros de los otros también pueden habitar de algún modo en

nosotros. En el imaginario de Borges, el poeta hace pervivir a los otros en el verso. Por eso, en “Emerson” trae a la vida a quien ya no está y dice que “camina por los campos como ahora / por la memoria de quien esto escribe” (2013, p. 222).

3.1.2. El encuentro con lo otro y con la contradicción que somos

El hacedor es en primera instancia un creador; pero es también el que nos lleva al encuentro con lo otro y con lo propio⁵³. Lo otro y lo propio no aparecen, sin embargo, conciliados en una sola identidad, sino que siempre figuran en imágenes abiertas y enigmáticas cuyo sentido último no podemos descifrar. De ahí que Borges nos recuerde en el prólogo de *El otro, el mismo* que la poesía trabaja “sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad. Ajedrez misterioso la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño” (2013, 165). La poesía camina en la oscuridad, porque carece de leyes y conceptos que la determinen; no tiene un farol que determine su rumbo que no sea la creación misma. Por eso, la poesía admite la contradicción, la ambigüedad y la perplejidad del sueño. En *Arte poética* (2001), obra que compila seis conferencias sobre la poesía, Borges señala que toda obra poética debe sostenerse por sí misma y no en correspondencia con las leyes de la razón. Como afirma el autor,

[h]ay versos que, evidentemente, son hermosos y no tienen sentido. Pero, incluso así, tienen sentido: no para la razón, sino para la imaginación. Veamos un ejemplo muy sencillo: «Two red roses across the moon» («Dos rosas rojas en la luna»). Podríamos decir que en este caso el significado es la imagen ofrecida por las palabras; pero para mí, por lo menos, no existe una imagen clara (p. 105).

⁵³ Borges nos presenta en muchas ocasiones lo otro y lo propio en unidad y en íntima conexión. De ahí viene el nombre de uno de sus poemarios más extensos: *El otro, el mismo*. Pero no solo Borges reconoce la importancia del reconocimiento de lo otro. Todo poeta y artista puede presentarnos lo otro en lo que se diferencia de los demás y a la vez en lo que se asemeja a los demás. Así lo pone en evidencia Ana María Rabe en un poético artículo sobre la obra de Eduardo Chillida, *La obra que se abre al otro. El papel de lo desconocido y la importancia de la variación en el arte y pensamiento de Eduardo Chillida* (2016). La autora nos señala que en la obra de Chillida, lo otro aparece en múltiples dimensiones: corporales, metafísicas, perceptivas, místicas, estéticas, éticas, etc. De ese modo, lo otro no se agota ni se posee en un único ámbito de comprensión. Ahora bien, si nos preguntamos qué es *lo otro*, la respuesta de Rabe es reveladora: *lo otro* es “lo que no es diferente, pero tampoco igual” (2016, p. 1216). Lo otro representa para cada uno de nosotros lo que es desconocido e inaprensible, pero al mismo tiempo hay lazos invisibles que nos conectan con lo otro y nos permiten reconocerlo como parte de nosotros mismos. El arte genera la apertura a lo otro. Por eso, un escultor como Chillida, que también componía bellos y profundos versos, y un poeta como Borges nos conectan con lo otro y con lo propio. Pueden ayudarnos así a comprender, como diría Rabe, que “[e]l uno sin el otro es un punto rígido, inmutable” (p. 1216).

Sin caer en el esteticismo de la Poesía pura⁵⁴, Borges reconoce que la poesía no está supeditada a los principios de la lógica o del pensamiento común. Por ello señala en “La poesía” que “[l]os versos son felices porque son ambiguos” (2013, p. 440). Tal ambigüedad es la que le permite a Borges moverse entre posturas opuestas y contradictorias, pues la poesía no se atiene a una interpretación unívoca del mundo. En unos poemas, por ejemplo, Borges afirma el carácter cíclico de la historia; en otros, en cambio, señala que todo sucede por primera y última vez. Veamos estos fragmentos de dos poemas que se contradicen:

Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras:
 los astros y los hombres vuelven cíclicamente;
 los átomos fatales repetirán la urgente
 Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.
 [...]
 Volverá toda noche de insomnio: minuciosa.
 La mano que esto escribe renacerá del mismo
 vientre. Férreos ejércitos construirán el abismo.
 (David Hume de Edimburgo dijo la misma cosa).
 [...]
 Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras;
 vuelve a mi carne humana la eternidad constante
 y el recuerdo ¿el proyecto? de un poema incesante:
 «Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...» (2013, p. 171).

En este primer poema, “La noche cíclica”⁵⁵, Borges presenta una idea que es recurrente en su poesía, esto es, que la historia tiene un carácter cíclico y que los hombres de hoy son los mismos del pasado. En este poema, al igual que en otro titulado “Caja de música”⁵⁶, la vida es “un ayer que vuelve” (2013, p. 482). Todo vuelve: la noche de insomnio, la mano que escribe, Pitágoras y hasta los mismos dioses. Desde esta perspectiva, la historia y la poesía misma no es más que la repetición de un “número reducido de tramas esenciales” (Borges, 2001, p. 69). Hasta la escritura del poema podría ser un acto de repetición, por lo que el poema termina de

⁵⁴ Cabe recordar que a esta corriente estuvieron afiliados tanto Mallarmé como Valéry, siendo este último un referente para Borges. Los representantes de la Poesía pura —simbolistas en su mayoría— defendían la idea del *l'art pour l'art* (“arte por el arte”) y reivindicaban el carácter creador de la poesía. Según ellos, la poesía debía tener la belleza como único fin y desprenderse de cualquier intento de retratar la realidad. Así, los versos tenían un fin puramente estético, sin importar si significaban realmente algo. Borges a veces se aproxima a esta concepción cuando señala, por ejemplo, que hay versos que “[n]o significan nada, no han sido escritos para significar nada; y, sin embargo, se sostienen. Se sostienen como un objeto bello” (2001, p. 107). No obstante, nadie afirmaría que los poemas de Borges son solo objetos bellos. Hemos dicho antes que el fin de la poesía no es expresar ideas predeterminadas, pero eso no significa que excluyamos el pensamiento del ámbito poético. De lo contrario, no podríamos hablar de la verdad en la poesía.

⁵⁵ Del libro *El otro, el mismo*.

⁵⁶ Poema de *Historia de la noche*, escrito en 1977.

la misma manera en la que empieza: “Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras”. También en “Adán es tu ceniza” no hay diferencia entre lo primero y lo último: “Las cosas son su porvenir de polvo / [...] Adán, el joven padre, es tu ceniza. / El último jardín será el primero” (2013, p. 513).

En otros poemas, por el contrario, Borges resalta nuestra finitud, cuando nos dice, como en “La dicha”, que “[t]odo sucede por primera vez” (2013, p. 541). La novedad y la originalidad de cada acontecimiento es tal, que el poeta incluso dice que “[e]l que lee mis palabras está inventándolas” (2013, p. 541). En esa misma línea, un poema diametralmente opuesto a “La noche cíclica” es, sin duda, “Límites”:

De estas calles que ahondan el poniente,
una habrá (no sé cuál) que he recorrido
ya por última vez, indiferente
y sin adivinarlo, sometido

a Quién prefija omnipotentes normas
y una secreta y rígida medida
a las sombras, los sueños y las formas
que destejen y tejen esta vida.

Si para todo hay término y hay tasa
y última vez y nunca más y olvido
¿quién nos dirá de quién, en esta casa,
sin saberlo nos hemos despedido?

[...]

Para siempre cerraste alguna puerta
y hay un espejo que te aguarda en vano

[...]

Creo en el alba oír un atareado
rumor de multitudes que se alejan;
son los que me han querido y olvidado;
espacio y tiempo y Borges ya me dejan.

En este poema todo sucede por última vez, y aunque en otro poema Borges dirá que “[s]ólo una cosa no hay. Es el olvido” (“Evernes”, 2013, p.240) aquí el olvido también hace parte del final inevitable. La puerta cerrada por última vez, el espejo en que ya no nos miraremos e incluso los que nos han querido, nada de eso volverá. Mientras que en el anterior poema primaba una visión cíclica, en este se reivindica la unicidad de toda historia y de toda vida. Desde esta segunda perspectiva, un poema como el anterior es irreplicable. Nadie podría volver a escribirlo. Algo similar sucede en el cuento de *Pierre Menard, autor del Quijote*. Para volver a escribir el Quijote, Pierre Menard solo necesitaba *ser* Miguel de Cervantes, lo cual es imposible. Así, el único *Quijote* que Menard puede escribir es el que ya había escrito Cervantes, el cual

copia al pie de la letra. Sin embargo, esa copia escrita al pie de la letra tiene también su propia unicidad. Como reconoce Mario Rodríguez en el análisis que hace de este cuento en su artículo “*Pierre Menard, autor del Quijote*”. *Biografía de un lector* (2005), el Quijote de Menard es una copia “radicalmente distinta en el significado de ella, porque se lee siempre desde una tradición cultural, que muchas veces se construye” (p. 103). Es esencialmente distinta la experiencia de Menard y la de Cervantes, aunque ambos escriban la misma obra. Desde la perspectiva que nos ofrece este cuento y el poema “Límites” podemos decir que cada cosa es irrepetible.

Borges fluctúa, por tanto, entre posturas contrarias y pone en evidencia la verdad que hay en cada una. No podemos decir que no hay nada en común entre los hombres del pasado y los de ahora, pero tampoco podemos negar la particularidad de cada instante y de cada persona. Para Borges, atenerse a una sola postura es reducir el mundo a una sola perspectiva. Por ello, su obra siempre presenta caras distintas de un mismo problema fundamental. En algunos cuentos y poemas nos recuerda que somos los otros, que en realidad somos “un yo plural” (“Poema de los dones”, 2013, p. 112)⁵⁷ y que hemos sido engendrados por el “rojo Adán” (2013, p. 262) y por todos los que nos antecedieron. En poemas como “Al hijo”, Borges se atreve a decir “siento una multitud” (2013, p. 262). Sin embargo, en otras obras, el mismo Borges contradice esta idea. En “No eres los otros”⁵⁸, por ejemplo, nos dice con tono desesperanzado:

No te habrá de salvar lo que dejaron
escrito aquellos que tu miedo implora;
no eres los otros y te ves ahora
centro del laberinto que tramaron
tus pasos. No te salva la agonía
de Jesús o de Sócrates ni el fuerte
Siddharta de oro que aceptó la muerte
en un jardín, al declinar el día.
Polvo también es la palabra escrita
por tu mano o el verbo pronunciado
por tu boca. No hay lástima en el Hado
y la noche de Dios es infinita.
Tu materia es el tiempo, el incesante
tiempo. Eres cada solitario instante (2013, p. 467).

En este poema, la soledad parece ser la única certeza que acompaña nuestro ser. Ni los grandes hitos de la historia, ni Dios, ni los otros nos salvarán del tiempo, que es la “materia” de nuestra finitud. No podemos ser los otros, y quizá llegar a serlo

⁵⁷ En el libro *El hacedor*.

⁵⁸ Del libro *La moneda de hierro*, escrito en 1976.

significaría un verdadero horror. En *La memoria de Shakespeare*, uno de los cuentos más memorables de Borges, tener la memoria de los otros y los detalles de sus vidas puede ser más propiamente un castigo que un don. El protagonista, quien recibe como regalo la memoria de Shakespeare, descubre rápidamente que este regalo puede llevarlo literalmente a la perdición, pues llega a un punto en que no puede distinguir las imágenes de su vida de las imágenes de Shakespeare. Así se desdibujan los límites entre la identidad propia y la del otro. El único modo de preservar la identidad es deshaciéndose de la memoria invasora. El lector de este cuento reconoce fácilmente que somos nuestra memoria y que una de las cosas que nos da nuestra individualidad es no poder compartirla.

Lo más asombroso es que no consideramos falsos ni los versos que afirman la soledad y la unicidad de nuestro ser ni tampoco los que nos describen como una multitud o un conglomerado de los otros. Podemos admitir la contradicción y afirmar ambas cosas a la vez: que somos los otros y que somos “cada solitario instante”. Esta es la verdad de la poesía, que es capaz de sostenerse en la ambigüedad. De este modo nos permite reconocernos sin agotar el sentido en una sola mirada sobre el mundo. La ambigüedad de lo poético le permite a Borges vindicar en algunos poemas la teleología –como en “Poema conjetural”, por ejemplo– y en otros denostarla y contrariarla con el azar. Es más, es tal la apertura de lo poético, que Borges ha llegado a afirmar en un mismo poema que destino y azar son lo mismo. En “Metáforas de «Las mil y una noches»”⁵⁹ nos habla de “un orbe fluido / de formas que varían como nubes, / sujetas al arbitrio del Destino / o del Azar, que son la misma cosa” (2013, p. 478).

La poesía admite entonces la contradicción y la ambigüedad. Lo hace queriendo ser la voz de la humanidad, y como tal no puede cerrarse a una sola perspectiva de lo humano. La poesía es ambigua y abierta asumiendo que la existencia es contradictoria y no que puede categorizarse de forma absoluta. La poesía es la voz de lo diverso, por lo que es capaz de contener y expresar la contingencia en la que deviene el mundo de lo humano. Con Hegel y con Borges hemos aprendido que la poesía nos aproxima a la verdad de lo humano, que es su contenido por antonomasia. La poesía nos lleva al encuentro con lo otro, lo propio y lo mismo. Las inquisiciones poéticas de Borges no son más que un modo de ahondar en los terrenos incomprensibles de lo humano. Esto

⁵⁹ En la *Historia de la noche*, obra del año 1977.

es lo que transmite uno de los poemas de Borges que mejor exploran la esencia de la poesía, “Arte poética”⁶⁰ que solo podemos reproducir aquí de manera completa:

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,

ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Ítaca
verde y humilde. El arte es esa Ítaca
de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable (2013, p. 150).

En este poema se condensan muchos de los planteamientos en torno a la poesía que hemos trazado hasta ahora. En la primera estrofa aparece de nuevo la referencia al tiempo. Borges nos dice que tiempo y río son una misma cosa. Con el río se nos va cada instante; las aguas del tiempo fluyen perpetuamente. Así, Borges lleva las palabras al *origen*, a ese punto donde pueden significar hasta lo más inesperado y donde un ocaso fácilmente puede ser “un triste oro”. El oro alude al color del atardecer, pero también a las riquezas, no necesariamente materiales, que se nos van con cada puesta de sol. No se puede descartar, además, que ese triste oro no sea otro más que el mismo sol. En la segunda estrofa, Borges parece contradecir toda certeza

⁶⁰ De *El hacedor*.

con respecto a la realidad, aquella certeza que tanto han buscado siempre los filósofos. El poema propone que la vigilia es otra forma de sueño y que la muerte también es un sueño. Se desdibujan las definiciones y los límites que hemos trazado entre vigilia y sueño, entre sueño y muerte, e incluso entre vida y muerte. Así, como también reconoce María del Carmen Rodríguez en el artículo *El canto del ruiseñor: aproximación a las nociones de universal y particular en Borges* (2008), Borges “transforma los conceptos filosóficos en instrumentos ficcionales” (2008, p. 235). Al convertirlos en ficción, los concreta, pero también los relativiza y cuestiona desde el poema introduciendo en el imaginario poético lo que es inconcebible.

La tercera estrofa muestra perfectamente la relación complementaria entre la realidad particular y la dimensión universal. Un día particular remite al tiempo universal: en un día se pueden ver todos los días, en un año todos los años del hombre. Asimismo, lo más genérico nos remite a elementos concretos: del “ultraje de los años” vamos a la música, al rumor o al símbolo. Con ello se concreta lo más grande en lo más pequeño. Así, la poesía vuelve siempre “como la aurora y el ocaso” para traernos la verdad del mundo, que es la verdad de nosotros. Podemos entender de esta manera el “espejo / que nos revela nuestra propia cara”. Sin necesidad de prodigios o artilugios, la poesía es nuestra “Ítaca / de verde eternidad” que nos revela nuestra condición más íntima sea en forma de lo uno o de lo otro, como demuestra el “Heráclito inconstante” (2013, p.150).

3.2. La enumeración y las cosas particulares

Con Borges confirmamos entonces que la poesía nos lleva al encuentro con la verdad, pero no con la verdad de la autoconciencia, sino con la que nos conecta con el misterio que somos y que nunca alcanzaremos a descifrar. Este es el horizonte que hace que en la poesía borgeana reboen las contradicciones e imágenes enigmáticas. La poesía de Borges reivindica la diversidad del mundo y de lo que está más allá de la esfera conceptual. Asimismo, Borges suele apelar a las cosas concretas –y hasta a las más comunes– para remitirnos a las cuestiones más profundas de nuestra existencia. Así ocurre frecuentemente que nombre objetos concretos como espejos, puertas, rosas, espadas, brújulas, relojes de arena, etc. De hecho, un recurso muy frecuente en su poesía es la enumeración.

En su artículo *La poesía como un preludio a la filosofía: algunas reflexiones sobre un poema de Borges* (2005), Douglas Mcdermid denomina como “poemas-catálogo” (p. 125) aquellos poemas de Borges que enumeran y despliegan largas listas de cosas aparentemente dispares. Este tipo de poemas —similares al “Otro poema de los dones”— nos invita a valorar las pequeñas cosas de la cotidianidad reconociendo el carácter frágil y a la vez necesario que tienen en nuestras vidas. De este modo, el mundo, tal como figura en estos “poemas-catálogo”, es “una convergencia delicada e inestable de contingencias, la cual depende en gran medida de minucias que aparentemente carecen de importancia” (Mcdermid, 2005, p. 127). Borges reivindica de este modo la contingencia de las cosas particulares que entrañan significados desconocidos. Un poema que evidencia esta afirmación es “Las causas” que se encuentra en el libro *La cifra* escrito en 1981. Hasta los sucesos más lejanos y pequeños figuran en este poema como causa de los acontecimientos más determinantes de nuestras vidas. El mundo es una urdimbre de tramas que se conectan entre sí de maneras insospechadas. Aunque el poema es un poco largo, vale la pena traerlo completo para que no quede en un nivel abstracto lo que nos enseñan sus versos:

Los ponientes y las generaciones.
 Los días y ninguno fue el primero.
 La frescura del agua en la garganta
 de Adán. El ordenado Paraíso.
 El ojo descifrando la tiniebla.
 El amor de los lobos en el alba.
 La palabra. El hexámetro. El espejo.
 La Torre de Babel y la soberbia.
 La luna que miraban los caldeos.
 Las arenas innúmeras del Ganges.
 Chuang-Tzu y la mariposa que lo sueña.
 Las manzanas de oro de las islas.
 Los pasos del errante laberinto.
 El infinito lienzo de Penélope.
 El tiempo circular de los estoicos.
 La moneda en la boca del que ha muerto.
 El peso de la espada en la balanza.
 Cada gota de agua en la clepsidra.
 Las águilas, los fastos, las legiones.
 César en la mañana de Farsalia.
 La sombra de las cruces en la tierra.
 El ajedrez y el álgebra del persa.
 Los rastros de las largas migraciones.
 La conquista de reinos por la espada.
 La brújula incesante. El mar abierto.
 El eco del reloj en la memoria.

El rey ajusticiado por el hacha.
 El polvo incalculable que fue ejércitos.
 La voz del ruiseñor en Dinamarca.
 La escrupulosa línea del calígrafo.
 El rostro del suicida en el espejo.
 El naipe del tahúr. El oro ávido.
 Las formas de la nube en el desierto.
 Cada arabesco del calidoscopio.
 Cada remordimiento y cada lágrima.
 Se precisaron todas esas cosas
 para que nuestras manos se encontraran (2013, p. 511).

Es necesario traer el poema completo para poder vislumbrar toda su riqueza⁶¹, pues cada elemento enunciado tiene igual importancia. Además, este poema encarna perfectamente lo que queremos plantear en esta tesis respecto a lo inconcebible que hay en lo particular y que la poesía reivindica. El método “caótico” de Borges con el que hacía los “poemas-catálogo” evidencia que el poeta se resiste a privilegiar unas cosas sobre otras o a considerar algunas más verdaderas que otras. Borges pensaba que el caos devela un orden, ya que en toda “pluralidad caótica e irreducible, hay una categoría unificadora” (Mcdermid, 2005, p. 125). Sin embargo, nunca es él quien determina esa categoría unificadora. Son, más bien, las cosas mismas las que revelan la unidad que hay en ellas. Por ello hizo Borges que una buena parte de la formulación de estas largas listas de cosas saliera al azar. Ahora bien, no se trataba de un azar desmedido y absoluto, como el que aparece en *La lotería de Babilonia*⁶². Se trataba, más bien, de no imponer determinaciones o finalidades a las cosas para que estas aparecieran en el poema desde ellas mismas, más allá de las posibilidades prefijadas por el concepto o por una finalidad práctica establecida. Pues para Borges, el poeta no es dueño de las cosas que enuncia. Como dice en *Arte poética* (2001), tanto el lector como el escritor son también personajes imaginarios (Cf, p. 139), lo cual implica que ambos se crean en el advenimiento del poema.

⁶¹ No podemos olvidar que el poema es una totalidad orgánica; cada parte es esencial y tiene su propia autonomía. Hegel hablaba precisamente del “vínculo interno” (1989b, p. 712) que cohesionan las partes de la obra como un organismo. Por ello, aunque los versos y las imágenes puedan decir mucho por sí mismas, el recogimiento del sentido se da en la articulación de las partes. Esta es una de las cosas que caracterizan la poesía y que la distinguen de lo prosaico. En este sentido afirmaba Hegel en las *Lecciones sobre la estética*: “Esta unidad de lo orgánico plena de alma es lo único que, frente a la conformidad a fin prosaica, puede producir lo propiamente hablando poético” (1989b, p. 712).

⁶² Este es un cuento de Borges en el que una ciudad entera se organiza en torno a los juegos de azar. Toda Babilonia está regida por el azar, y lo que empezó solo como un juego o entretenimiento colectivo, termina volviéndose una forma de vivir, ya que la lotería llega a determinar quiénes viven o mueren, e incluso establece las diversas jerarquías que rigen la ciudad.

Aunque el título “Las causas” anticipa el significado que tendrán los elementos enunciados, comprendemos solo al final que todas las cosas particulares que se han enunciado forman en su diversidad y en su conjunto la causa –o “las causas” lejanas o cercanas– de un acto tan íntimo como es el encuentro entre dos manos, un encuentro que podría ser romántico, de amistad o de conciliación. El segundo verso es contundente, porque va en contra de la noción de principio: “Los días y ninguno fue el primero”. Podemos hablar de fechas concretas en las que comenzó algo, por ejemplo un primer encuentro, el día de un viaje esperado, etc.; pero no podemos saber lo que dio origen a ese acontecimiento, puesto que para ello tendríamos que disponer de una visión conjunta de todas las cosas que se enlazan y que pudieron causar conjuntamente el acontecimiento. Así, Borges hace un recorrido por diversos eventos y elementos que se concretan en un solo acto. Pasa por el Oriente y alude a la mariposa que sueña a Chuang Tzu (Zhuangzi); asimismo enuncia tradiciones que se contradicen entre sí: el mundo griego de Penélope y el mundo cristiano de “las cruces en la tierra”. En este sentido, hasta el más pequeño instante, como “cada gota de agua en la clepsidra⁶³”, representa una causa del devenir histórico. Esta visión se opone sin duda a la idea hegeliana de que los días de felicidad son páginas en blanco en la historia. Como anuncia Borges en su ensayo *La poesía gauchesca*, “el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, [...] el universo necesita del menor de los hechos” (2013, p. 261). La primera afirmación es evidente, pero la segunda nos deja perplejos. ¿Por qué el universo necesita del menor de los hechos? Parece que la respuesta se encuentra en el poema “Las causas”: la totalidad del mundo resulta de la inconmensurable relación entre causas y efectos. Borges nos hace comprender que las cosas particulares no son meros medios para un proyecto o una idea superior – como el “Ardid de la razón” –, sino que cada cosa en sí es al mismo tiempo causa y fin.

Hegel parece haber anticipado que lo particular es en la poesía fin y no medio. Por ello nos dice en las *Lecciones* que

⁶³ La clepsidra es un reloj de agua, por lo que esta imagen es muy potente. Cada gota representa un tiempo vivido en cada rincón del universo. De este modo, cada segundo y cada minuto han tenido repercusión en el curso de los acontecimientos. Así comprendemos otro poema, llamado “La espera”, en el que “el universo tiene / que haber ejecutado una infinita / serie de actos concretos” (Borges, 2013, p. 503) para que ocurra algo tan particular como la llegada de otra persona, que bien puede ser el amado: “Antes que llegues, / un monje tiene que soñar con un ancla, / un tigre tiene que morir en Sumatra, / nueve hombres tienen que morir en Borneo” (Ibid).

cuando lo particular aparece sólo como medio para un fin determinado, no tiene ni debe tener en sí mismo ninguna validez ni vida peculiares, sino por el contrario patentizar en toda su existencia que es ahí sólo por causa de otro, es decir, por causa del fin determinado. La conformidad a fin revela abiertamente su dominio sobre la objetividad en que el fin se realiza. Pero la obra de arte puede atribuir la apariencia de libertad autónoma a las particularidades en cuyo despliegue expone el contenido fundamental elegido como centro; y debe hacerlo porque esto particular no es otra cosa que precisamente ese contenido mismo en forma de su realidad efectivamente real correspondiente a él (1989b, p. 712).

Esta es precisamente una de las cosas que distinguen la poesía de la filosofía. En el pensamiento especulativo, lo particular sólo tiene validez y encuentra su verdad en la unidad en la que ha sido superado dialécticamente. En este sentido apunta Hegel que

la deducción filosófica patentiza sin duda la necesidad y realidad de lo particular, pero, sin embargo, mediante la superación dialéctica de lo mismo demuestra a su vez explícitamente en cada particular mismo que sólo en la unidad concreta encuentra éste su verdad y su subsistencia (1989b, p. 712).

Borges, por su lado, no aspira a concebir lo particular en una esfera superior en la que pueda encontrarse su verdad. Para él, cada cosa presenta por sí misma su necesidad y realidad. Por eso atribuye a cualquier cosa, por muy pequeña que sea, el estatus de causa y no de medio. Cada “brújula incesante”, cada reloj que “hace eco en la memoria”, cada “palabra”, hexámetro” y “espejo” son causas irremplazables del “inconcebible universo”. Como afirma Mcdermid, Borges aboga en estos “poemas-catálogo” por una “contingencia radical” (2005, p. 127).

Sin embargo, Borges también nos lleva más allá de la contingencia. El poeta incluso la reviste de eternidad cuando elabora “la elegía / de quienes ya no son, como si hubiera / una región en que el Ayer pudiera / ser el Hoy, el Aún y el Todavía” (2013, p. 196). Estos versos tomados de “El tango” ponen en evidencia que el poeta también eterniza los instantes, los consagra, y los trasciende en la conjugación de todos los tiempos, o más propiamente dicho, en “el tiempo vertical” de Bachelard. El poeta expresa y reivindica la contingencia, pero el poema no es contingente; el poema está diseñado para la eternidad, para que siempre nos diga algo. Borges comparte con los autores que hemos visto la idea de que la poesía pervive, entre otras cosas, gracias a la

participación⁶⁴ que genera en el lector, lo cual es una de las cosas que dan a lo poético una dimensión universal. No obstante, para Borges la dimensión universal también se instaura desde el poema mismo. El poeta también juega con arquetipos que le permiten representar lo humano a través de un ser humano en particular. Llegados a este punto es necesario que nos detengamos en el problema de los arquetipos que aparecen frecuentemente en la obra de Borges.

3.3. Un hombre y todos los hombres

El inmortal es uno de los cuentos de Borges más memorables e inquietantes. Es un cuento tan complejo, rico y denso, que sería imposible sintetizarlo o reproducirlo aquí. El cuento en sí mismo está cargado de imágenes poéticas y de alusiones profundas a la literatura y a la filosofía.

El protagonista es un hombre que emprende un viaje para encontrar la ciudad de los inmortales y el río cuyas aguas conceden la inmortalidad. Sin saberlo, este hombre bebe de esas aguas donde menos las esperaba, y con ello empieza su miseria. Se trata de un sufrimiento, porque, como dice el narrador, “dilatar la vida de los hombres era dilatar su agonía y multiplicar el número de sus muertes” (2017, p. 132). La inmortalidad está llena de amargura, soledad y desesperación. El destino de los inmortales es la barbarie, pues no hay hombre que conserve su racionalidad y cordura después de vivir miles de años. Los inmortales no son más que trogloditas; el único que parece conservar cierta racionalidad es nuestro protagonista. La inmortalidad, en lugar de ser una bendición, es un castigo o una banalidad, pues “ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal” (Borges, 2017, p. 139). Así, la finitud que nos otorga la muerte es el verdadero don de nuestra existencia, ya que, en palabras del protagonista, “la muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres” (p. 141).

En este cuento aparece la idea de que un hombre puede ser todos los hombres. En la inmortalidad puede suceder todo. Cualquier hombre inmortal puede ser Homero, Shakespeare u otro hombre. Conocemos la historia del protagonista a través del manuscrito que cierta princesa encuentra en un libro que un hombre le ha dado antes

⁶⁴ Octavio Paz lo expresaba así: “Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación” (1996, p. 25). Esta idea, que también está presente en Gadamer y en Bachelard, propone que la poesía genera siempre una experiencia que implica y compromete al espectador. La apertura del poema depende en buena medida de la relación con el espectador. Borges es afín a este ideal cuando, en el ensayo *La poesía*, nos dice que “la poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro” (2013, p. 436).

de fallecer⁶⁵. A lo largo del cuento suponemos que el texto pertenece al hombre inmortal. Sin embargo, al final nos damos cuenta de que se han mezclado las historias de dos hombres sin que podamos determinar qué hechos corresponden a cada uno. El protagonista es tanto Homero como otros hombres. Esta ambigüedad está sustentada por la idea de que “un solo hombre inmortal es todos los hombres” (p. 140). ¿Pero qué significa ser todos los hombres en la inmortalidad? Para el inmortal se detiene el tiempo, la vida, el sentido y hasta la memoria. Un tiempo ilimitado de existencia diluye la verdad y la memoria. Por eso no podemos saber al final quién era realmente el protagonista, porque ser todos los hombres y ser ninguno es al fin lo mismo. No tiene mérito ser Homero si se es inmortal:

No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la *Odisea*; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, si quiera una vez, la *Odisea*. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy (2017, p. 140).

Cuando se diluye la diferencia, ser todos a la vez es lo mismo que no ser nadie. El inmortal carece de una identidad concreta, por lo que se encuentra en una eternidad vacía. Si hacemos una analogía entre la inmortalidad y la universalidad abstracta, que también Hegel criticó, entendemos por qué lo particular es tan necesario y valioso. Lo que nos parece tan fabuloso de Borges es que no habrá otro Borges. Con su muerte se ha ido su genialidad, que es irrepetible. El cuento tiene un sentido profundamente poético en el momento en el que todos los inmortales emprenden la búsqueda del río que podría hacerlos de nuevo mortales. Solo esta motivación es capaz de sacarlos de la apatía en la que han vivido su inmortalidad. El momento más conmovedor aparece, cuando el protagonista recupera la mortalidad y dice para sí mismo: “De nuevo soy mortal, [...] de nuevo me parezco a todos los hombres” (2017, p. 142). Con ello, el cuento nos deja como conclusión que lo único que hace similares a todos los hombres es la mortalidad. Lo que tenemos verdaderamente en común es nuestra finitud, un elemento de la poesía de Borges, que ya hemos destacado antes. La condición finita es lo que nos hace al mismo tiempo diferentes, particulares y concretos. En definitiva,

⁶⁵ Este recurso aparece en varios cuentos de Borges. Consiste en poner un texto dentro de otro texto. Así, el lector conoce una historia de modo indirecto. En *Pierre Menard, autor del Quijote* también ocurre algo similar.

este cuento tan poético nos enseña que lo que tienen en común los hombres es justamente su condición mortal, su capacidad de padecer y de ser una existencia particular, única. La poesía nos recuerda eso: la dicha y la pena de ser mortales.

Ahora bien, independientemente de esta conclusión, el cuento nos invita a buscar aquello que nos permite hablar de “todos los hombres”, es decir, el cuento tiene implícita una inquietud universal. Dicha inquietud es frecuente en la obra de Borges y aparece a través de la pregunta por los arquetipos.

3.3.1. Los arquetipos de hombre

La idea de que un hombre es todos los hombres significa también que lo que le sucede a un hombre puede sucederles a todos. Como señala María del Carmen Rodríguez en su artículo *El canto del ruiseñor: aproximación a las nociones de universal y particular en Borges* (2008), las acciones humanas pueden convertirse en modelos arquetípicos en la poesía. La razón por la cual podemos sentir fruición y conmovernos ante una determinada tragedia, por ejemplo, es porque comprendemos que las acciones de los personajes se asemejan a las nuestras. En este sentido, el poeta debe retomar en su obra los modelos arquetípicos de lo humano. Por eso no podemos reducir la poesía de Borges a lo exclusivamente particular o local, porque, como afirma Rodríguez, “[d]efinir a Borges como platónico o aristotélico, nominalista o realista podría conducirnos a caminos equivocados [...] lo más apropiado consistiría en optar por una vía media que compatibilizara lo arquetípico con el individuo concreto” (2008, p. 237). En efecto, Borges también aspira a la universalidad en sus producciones. Aunque muchos de sus poemas tienen un carácter local debido a que apelan a temas muy personales, como sus antepasados militares y su amada Buenos Aires, existe en la obra de Borges una preocupación constante por los temas que competen a la humanidad en general. De eso se deriva que su obra no sólo integre inquietudes filosóficas, sino también científicas. En su obra *Borges, de la ciudad al mito*, Manuel Hernández describe la búsqueda de lo universal como un intento de anular la distancia entre el yo y el otro. Por ello, según Hernández, la poesía de Borges se compone de “motivos éticos cuidadosamente resguardados, pudor en la exposición de creencias y preferencias, repudio por el instinto confesional, pero

admisión de que se es humano, y de que esta realidad como tal puede ser compartida con otros” (1991, p. 103).

Aunque Borges reivindique constantemente lo particular, también aspira a la universalidad por dos razones: por un lado, para que la obra no sea mera “poesía de ocasión”⁶⁶, sino poesía atemporal, y por otro lado, para poder expresar aquello que permite que todos los hombres puedan reconocer algo de sí mismos en un solo hombre. Sin perder de vista las cosas concretas, Borges procura que los elementos de la obra adquieran ese “tiempo vertical” que habíamos encontrado con Bachelard. Borges compartiría con Hegel la idea de que en la poesía lo universal se particulariza. Por ello, en “Elegía” (2013, p. 542) dice que en “unas lágrimas humanas” se “conmemoran / todas las cosas que merecen lágrimas”; a través de las lágrimas de una sola persona se lloran “todas las cosas”. Desde la perspectiva de Borges, la poesía nace también de los arquetipos con los que nos acercamos a lo eterno y universal. La obra de Borges vive en ese sentido en una incesante contradicción: la de dar a lo temporal el revestimiento de lo eterno sin perder por ello el fluir del tiempo mismo. Rodríguez describe esto como una dicotomía:

Borges, nos presenta una dimensión dicotómica de la conciencia sometida, por un lado, a la condena temporal, a la vida en la fugacidad constante del instante y, por otro, el descubrimiento y la vivencia de un presente intemporal que permite la ruptura con las determinaciones espacio-temporales y acceder al espacio de lo eterno (2008, p. 241).

Borges no tiene cómo resolver esa dicotomía más que desde el poema mismo, el cual es capaz de existir en la contradicción, como habíamos señalado antes. No le queda más que unir en la configuración poética lo universal y lo particular, lo atemporal y lo temporal remitiendo el uno al otro. Uno de los poemas en que mejor se encarna esta doble instancia es “La dicha”, del que vale la pena traer unos versos en los que se evidencia la contradicción:

El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva.
 Todo sucede por primera vez.
 [...]

⁶⁶ Así denomina Mauricio Beuchot (Cf, 2003, p. 35) a la poesía que carece de universalidad y que se limita a narrar experiencias personales.

Los libros de la biblioteca no tienen letras. Cuando los abro surgen.
 El que prende un fósforo en el oscuro está inventando el fuego.
 En el espejo hay otro que acecha.
 [...]

 El que mira un reloj de arena ve la disolución de un imperio.
 El que juega con un puñal presagia la muerte de César.
 El que duerme es todos los hombres.
 En el desierto vi la joven Esfinge, que acaban de labrar.
 Nada hay tan antiguo bajo el sol.
 Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno.
 El que lee mis palabras está inventándolas (2013, p. 541).

El poema fluctúa entre la novedad y la eternidad. En principio afirma que todo sucede por primera vez y que en cada acto se inventan las cosas, pero en el penúltimo verso nos dice que todo sucede por primera vez “de un modo eterno”. Cada hombre que abraza a una mujer será el “rojo Adán” que tanto aparece en sus poemas. Ahora bien, si la eternidad parece contraria a la creación, ¿cómo es posible entonces que ambas cosas convivan en el poema? Parece que Borges plantea que ambas cosas –la eternidad y la temporalidad– remiten mutuamente una a la otra. En efecto, cada experiencia es única y nueva, pero detrás de ella hay toda una historia y un mundo de circunstancias que competen a todos los hombres. El que lee las palabras en efecto las inventa, porque las interpreta y traza todo un horizonte de comprensión en su lectura; pero solo puede inventarlas, porque en principio ya estaban ahí. Aquí se concreta lo que afirmábamos en el segundo capítulo: que en la poesía, la esfera universal y la particular remiten mutuamente una a la otra en una unidad orgánica; las cosas particulares aparecen dentro de un mundo universal y tiene al mismo tiempo la posibilidad de resignificar ese mundo. Podríamos decir con Borges que en la poesía la eternidad se reinventa a través de lo particular; un hombre puede cambiar el destino de todos los hombres.

No deben entenderse los arquetipos de Borges como abstracciones vacías. *En Historia de la eternidad*, un ensayo que recoge cuestiones filosóficas complejas sobre lo eterno, Borges señala que los arquetipos vacíos e inmóviles dan “perfecta nulidad a los individuos” (2013, p. 323). Un arquetipo que prescinde del mundo concreto y se instaaura por fuera de él no es más que “una eternidad más pobre que el mundo” (2013, p. 325). Todo arquetipo de lo humano debería, según Borges, ser creado a imagen de las criaturas, es decir, fundarse en lo particular. Con esto comprendemos un poema que

alude al incesante trabajo del poeta, que es lograr un arquetipo que se remita a lo real concreto. Este poema es “El otro tigre” (2013, p. 129), en el que Borges contrapone el tigre del verso al tigre real: “[...] pero ya el hecho de nombrarlo / y de conjeturar su circunstancia / lo hace ficción del arte y no criatura viviente de las que andan por la tierra” (2013, p. 129). Así, la labor del poeta consiste en buscar un tercer tigre que concilie el arquetípico con el real:

Un tercer tigre buscaremos. Éste
será como los otros una forma
de mi sueño, un sistema de palabras
humanas y no el tigre vertebrado
que, más allá de las mitologías,
pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
me impone esta aventura indefinida,
insensata y antigua, y persevero
en buscar por el tiempo de la tarde
el otro tigre, el que no está en el verso (p. 129).

El poeta reconoce, como advierte Borges en “Ariosto y los árabes”, que “[p]ara / que un libro sea verdaderamente, /se requieren la aurora y el poniente, siglos, armas y el mar que une y que separa” (2013, p. 141). El poeta reconoce que lo pequeño implica lo grande, que en cada cosa concreta se encarna una historia universal. Por eso, el poeta busca lo universal para concretarlo en el poema. El poeta debe remitirse constantemente a lo concreto, a ese tigre que “no está en el verso”, pues solo así puede alcanzar lo verdadero. Coincidimos con Rodríguez cuando afirma que

[l]a presencia esencial de lo genérico en lo particular lo dota de una intensidad de la que carece como ente singular y, a su vez, lo individual transforma al referente abstracto y arquetípico en símbolo, en una cifra que lo contiene y explica (2008, p. 238).

Este parece ser uno de los objetivos –quizá no conscientes– de la poesía de Borges, lo cual es algo propio de la poesía en general. La poesía crea “todo por primera vez, pero de un modo eterno” (Borges, 2013, p. 541).

3.3.2. La intimidad poética entre lo universal y lo particular

Una de las formas en las que Borges reivindica en sus poemas la particularidad de cada hombre es el uso de los nombres, lo cual les da un rostro concreto a los hombres que enuncia. Pero no solo da rostro a algunos hombres en sus obras, sino que también

reivindica aquellos que han caído en el olvido. Así, como en el epígrafe que aparece en el inicio de este tercer capítulo, Borges hace aparecer las cosas que no figuraron nunca en la historia. Puede reivindicar, por ejemplo, una rosa, “una sin marca o signo entre las cosas que fueron” (“Una rosa y Milton”, 2013, p. 200). Asimismo reivindica a los que han sido injustamente olvidados por la historia universal, como pone de manifiesto un poema titulado “Un soldado de Lee (1862)”. Borges parece aludir a Robert Edward Lee, un militar cuyas estrategias causaban numerosas pérdidas entre sus tropas. Sin embargo, el protagonista del poema no es él, sino uno de sus soldados: seguramente uno de esos que tuvieron que morir por las dudosas estrategias de su general:

Lo ha alcanzado una bala en la ribera
de una clara corriente cuyo nombre
ignora. Cae de boca. (Es verdadera
la historia y más de un hombre fue aquel hombre).

El aire de oro mueve las ociosas
hojas de los pinares. La paciente
hormiga escala el rostro indiferente.
Sube el sol. Ya han cambiado muchas cosas

y cambiarán sin término hasta cierto
día del porvenir en que te canto
a ti que, sin la dádiva del llanto,

caíste como cae un hombre muerto.
No hay un mármol que guarde tu memoria;
seis pies de tierra son tu oscura gloria (2013, p. 256).

En este poema queda manifiesto que la poesía reivindica al que no figura en la historia, el que ha sido reducido a un mero medio, sacrificio, peón, abyecto y olvidado. Pues este poema saca del olvido a quien ha muerto como uno más, sin nombre y sin rostro. No se trata de la historia de un solo hombre, sino que es la historia de muchos hombres, porque “más de un hombre fue aquel hombre”. Quizá la “oscura gloria” de ese hombre no sea la tierra que lo cubre, sino el triunfo que se celebró sin que nadie mencionara su nombre. Así, la poesía nos trae lo que no es concebible en el ámbito universal. La poesía transforma y concreta constantemente los arquetipos de la historia y de la verdad. La poesía puede ser “el mármol” que guarde la memoria de los que no figuran en la gloria universal, ya que le recuerda al mundo que “el universo necesita del menor de los hechos” (Borges, 2017, p. 261). Borges reivindica a aquellos hombres que no figuran en la historia universal; los

reivindica en su obra de múltiples maneras, por ejemplo mediante un hombre con el que se cruza por la calle por un instante, una persona de la que no conoce el nombre, pero que tiene el mismo derecho que los demás hombres a figurar en el poema: “Casi lo han engendrado estas palabras; / nunca sabré su nombre. / Sé que hay un sabor que prefiere. / Sé que ha mirado la luna. / No es imposible que haya muerto” (Borges, “El tercer hombre”, 2013, p. 550). Quizás esto es lo que más puede decir Borges de ese hombre, porque es lo único que puede conocer de él a través de lo que conoce de sí mismo. Pues adjudicarle otras determinaciones, sin haberlo conocido ni escuchado, sería cercenarlo a una definición. De este modo, el poema reivindica la dimensión inconcebible de la particularidad y la sostiene, como veíamos con Octavio Paz, en el *origen*.

En “Signos”, un poema del libro *La moneda de hierro*, Borges destaca el derecho que tienen las cosas a ser reconocidas desde su dimensión inconcebible. En este poema, las cosas solas e indescifradas nos solicitan que no intentemos averiguar su enigma y nos dicen: “Puedo ser todo, déjame en la sombra” (2013, p. 468). La poesía corresponde a esta solicitud cuando concede a las cosas otras posibilidades que las que ofrece el concepto o cualquier finalidad establecida.

Después de lo que hemos expuesto aquí con ayuda de ejemplos poéticos concretos podemos confirmar lo que hemos planteado al principio de este capítulo: la poesía de Borges muestra que el ámbito universal se particulariza en el poema y que en la poesía lo particular despliega significados que están más allá de lo conceptual y que se resistirán siempre a ser captados y conceptualizados. Borges aspira a lo universal sin abandonar lo particular; hace fulgurar lo eterno sin renunciar a la temporalidad. Por ello, Borges nos enseña que debemos remitirnos a los arquetipos de lo humano para comprender la dimensión universal de lo que nos une como una misma alma. Pero también nos enseña que lo universal se transforma y se concreta en lo particular. La filosofía puede orientarnos para pensar lo que se instaura en la dimensión universal, mientras que la poesía nos permite encarnar lo universal en el mundo concreto. En este sentido podemos decir que un poeta como Borges puede llevar a la ficción los conceptos de la filosofía y concretarlos, mientras que la filosofía nos permite comprender y reivindicar la verdad poética, como se ha hecho en este trabajo. Con ello nos atrevemos a decir que Borges nos da indicios para conciliar la tensión entre filosofía y poesía, que habíamos desarrollado en el primer capítulo. Tal y como

el ámbito universal y el particular remiten el uno al otro en la poesía, la filosofía y la poesía se pueden complementar y enriquecer a partir de su potencial propio, un potencial que en ambos casos representa una fuente inagotable de verdad.

Conclusiones

Este trabajo tenía como objetivo reivindicar la capacidad de la poesía de expresar la verdad uniendo el ámbito universal con la realidad particular. Con Hegel hemos comprendido que la verdad está ligada al devenir histórico y que, por tanto, no es ninguna entidad ni nada que sea fijo. Como algo que deviene, la verdad se nutre de la negación dialéctica, del cambio y de la contingencia, además de que se constituye en el complejo mundo de las relaciones humanas. Sin embargo, la verdad es más de lo que podemos captar en el ámbito de la comprensión conceptual. Debe recoger también lo que no tenga cabida en la identidad absoluta entre realidad y pensamiento: lo inconmensurable e inconceptuable de la particularidad, la contingencia e imprevisibilidad de la realidad. La poesía puede reivindicar la dimensión inconcebible de lo particular al ser capaz de asumir la ambigüedad de lo que se sustrae de la superación dialéctica y de la autoconciencia. Así, en lugar de restringir el derecho exclusivo a la verdad a un solo ámbito del saber, el filosófico o el poético, hemos abogado en este trabajo por una relación igualitaria y complementaria entre los dos ámbitos. La inclusión de la poesía en la esfera de la verdad amplía el alcance de lo verdadero, pues permite, por un lado, que nos conectemos con la intimidad que nos caracteriza y que nos convierte en individuos irrepetibles e indescifrables, y por otro lado que nos reconozcamos en los otros en una vía siempre abierta a nuevas aproximaciones que nunca terminarán en una comprensión universal del ser humano. Hegel nos ha ayudado en este trabajo a reconocer que la poesía también manifiesta la verdad. Pero hemos tenido que dar un paso más allá de su filosofía, puesto que queríamos reivindicar el potencial propio de la poesía frente al saber conceptual. El modo en el que se manifiesta la verdad en la poesía está más allá de los límites conceptuales, por lo que no puede ser superada en la filosofía. La filosofía y la poesía son, más bien, dos modos distintos en los que aparece la verdad y que deben entrar en un constante diálogo para poder trascender sus respectivas limitaciones. En ese sentido abogamos por una concepción de la verdad que integre tanto la dimensión inconcebible e inconmensurable de la realidad particular como el ámbito del concepto universal.

En este trabajo hemos intentado establecer por qué la poesía merece ser reconocida y reivindicada como fuente de la verdad en una época como la nuestra, en la que la pregunta por la verdad ha sido opacada por las determinaciones utilitaristas y mediáticas de la sociedad. La poesía nos devuelve el asombro ante las cosas del mundo,

incluso ante las más pequeñas y olvidadas, pues nos permite contemplarlas desde unas perspectivas distintas a las que nos ofrece el concepto y a las que nos llevan los objetivos pragmáticos establecidos. Partimos aquí de que la verdad poética no está restringida a una determinada época de la historia —la de los griegos— en la que el arte y la poesía tenían, como sostenía Hegel, su máxima determinación al representar el modo más adecuado en el que se manifestaba la idea en esa época. Indudablemente, la poesía tuvo en la antigüedad griega otro significado y otro papel que los que ha tenido en épocas posteriores, incluida la nuestra. Pero a pesar de que el significado y la función de la poesía varíen en la historia, el valor de lo poético se mantiene siempre intacto. El inmutable valor que tiene la poesía tiene que ver con su carácter verdadero. Este último hace que el valor no tenga medida, esto es, que la riqueza de sentido que tiene un poema no dependa de ninguna época ni se agote en un momento histórico. Las imágenes poéticas contienen en sí múltiples tiempos, sentidos y relaciones particulares. Hay obras poéticas de antaño —como las tragedias griegas, por ejemplo— que todavía nos conmueven, que nos acercan a las circunstancias concretas que nos afectan como individuos y que al mismo tiempo nos transmiten visiones universales de lo humano.

Borges es, sin duda, un poeta cuya obra pone de manifiesto la condición atemporal de la poesía y al mismo tiempo su dimensión concreta. Toda su obra poética manifiesta la unidad orgánica entre el ámbito universal y la esfera particular de la verdad. La obra poética de Borges nos ha permitido enriquecer este trabajo en diálogo con la poesía misma y concretar los conceptos de la investigación. Uno de los mayores retos de este trabajo consistió en poner en práctica aquello por lo que abogamos —la relación dialógica entre la filosofía y la poesía— sin privilegiar ninguno de los dos ámbitos. En este sentido hemos destacado el valor inconmensurable de cada uno. Si no hubiéramos reconocido que la filosofía tiene la virtud de aproximarnos a la verdad desde la reflexión, no habríamos emprendido esta tarea que es esencialmente un trabajo de carácter filosófico y crítico. Asimismo, si no hubiéramos partido de la premisa de que es posible un diálogo entre la filosofía y la poesía, no habríamos tendido un puente a la poesía para analizar cómo se manifiesta la verdad en la manera en la que la obra de Borges hace relucir la relación fundamental entre la realidad particular y la esfera universal. Borges nos ha enseñado que podemos llevar los conceptos a la ficción y que podemos adentrarnos en el ámbito inconcebible de las cosas sin que estas queden determinadas en una idea o superadas en un concepto. En la obra de Borges resplandece

el derecho propio de la fugacidad, la contingencia, la otredad o la contradicción. Todo ello tiene tanto derecho de corresponder a la verdad como el concepto y la idea. En la obra borgeana, estas dimensiones inconcebibles e inconceptuales fulgulan en imágenes que irrumpen en nuestro modo habitual de considerar las cosas sacudiendo nuestros esquemas, hábitos y conceptos. Si no somos capaces de reconocer y aceptar estas dimensiones, perdemos nuestra capacidad de asombro y búsqueda, nuestro sentido para lo más pequeño –aparentemente insignificante– y para el derecho propio del otro, de lo ajeno, incomprendido y tal vez incomprensible.

Quedan asimismo muchas preguntas por responder. Una de ellas tiene que ver con la relación entre el espectador y la poesía que predomina hoy en día. Comprendemos la razón por la que Hegel determinó el potencial de la poesía en función de las condiciones históricas. Pues el papel que juega la poesía en una sociedad depende en gran medida de la manera en la que esta se relaciona con la producción poética. Vivimos en una época en la que muchas – tal vez la mayoría de– personas desestiman el valor de la poesía. En este sentido queda por indagar qué tipo de relación sería deseable que tuviera el espectador de nuestro tiempo con la poesía para que esta pueda desplegar todo su potencial. Esta pregunta ya no pudo entrar en el presente trabajo. Se podría desarrollar en una futura investigación partiendo de una de las vías que este trabajo abre y que estaría vinculada con una dialéctica negativa todavía por desarrollar.

El problema tal vez más grande que ha surgido en este trabajo y que queda sin resolver se halla en una consecuencia inevitable a la que ha llevado nuestro objetivo de reivindicar el derecho propio de la poesía en el ámbito de la verdad. El problema consiste en que tuvimos que situar la verdad finalmente en una tensión paradójica entre lo temporal y lo atemporal. Si bien hemos resaltado desde el principio la importancia de integrar el devenir en el acontecer de la verdad, nuestra reivindicación de la verdad en la poesía, que no hemos querido restringir a ninguna época, nos ha obligado a postular el valor atemporal de la poesía y con ello la atemporalidad de la verdad. Con ello se ha creado una situación paradójica que no solo se muestra en el doble postulado de la temporalidad y a la vez atemporalidad de la verdad, sino también en el doble postulado según el cual reclamamos para la poesía, por un lado, un valor propio, independiente de su época y por tanto de su recepción, y por otro lado, la necesidad de ser recibida en el espíritu de un espectador, el cual siempre va a pertenecer a una determinada época. Quedan, por tanto, preguntas abiertas, tensiones

y paradojas interesantes, que el trabajo ha abierto y que habría que indagar en una investigación que tuviera una mayor dimensión de la que tiene la presente. Creemos, no obstante, haber abierto nuevas vías y perspectivas importantes con respecto a la relación entre la filosofía y la poesía.

Borges se aproximó a la filosofía desde la poesía. Nosotros, por nuestra parte, nos hemos acercado a la poesía –especialmente a la borgeana– desde la filosofía. El camino que hemos recorrido ha abierto nuevos problemas, nuevas preguntas y paradojas que no se han podido desarrollar aquí. Una de las cosas, sin embargo, que esperamos haber mostrado en la presente investigación sobre la verdad en la poesía es que hay múltiples e insospechadas formas y vías en las que la filosofía y la poesía pueden vincularse y en las que una puede aprender de la otra. La búsqueda de la verdad será siempre una buena razón para que se produzcan encuentros enriquecedores entre la filosofía y la poesía.

Bibliografía:

- Adorno, Th. W. (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2005). *Dialéctica negativa La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.
- Álvarez, E. (2015). *El saber del hombre Una introducción al pensamiento de Hegel*. Madrid: Trotta.
- Agamben, G. (2010). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aridjis, H. (2002). *Ojos de otro mirar: poesía, 1960-2001*. México, D. F.: Fondo de cultura económica.
- Bachelard, G. (1975). *La llama de una vela*. Caracas: Monte Avila editores.
- Bachelard, G. (1997). *El derecho a soñar*. México, D.F: Fondo de cultura económica.
- Barahona Arrianza, E. (2006). Categorías y modelos en la Dialéctica negativa de Th. W. Adorno: crítica al pensamiento idéntico. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 39, 203-233.
- Bedin, P. (2017). La crisis del universalismo: redefiniciones, propuestas y debates. *Andamios*, 14 (33), 273-301.
- Beuchot, M. (2003). *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*. México, D.F: Universidad Iberoamericana.
- Blaga, L. (s.f.). *Breve antología de Lucian Blaga*. Obtenido de Círculo de poesía: <https://circulodepoesia.com/2010/09/breve-antologia-de-lucian-bлага/>
- Blumenberg, H. (1995). *Nafragio con espectador: paradigma de una metáfora de la existencia*. Barcelona: Visor.
- Borges, J. L. (2001). *Arte poética: Seis Conferencias*. Crítica: California.
- Borges, J.L. (2013). *Poesía completa*. Bogotá, D.C: Penguin Random House.
- Borges, J.L. (2017). *Borges esencial*. Bacerlona: Penguin Random House.
- Cassigoli, R., & Yáñez Vilalta, A.&, Solares, B., & Wunenburger, J. (2009). *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*. Morelos: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.

- Cervera, V. (2007). *La poesía y la idea: fragmentos de una vieja querrela*. Mérida: Ediciones El otro el mismo en colaboración con La Universidad de Murcia.
- Charry, M. (2017). Totalidad y dialéctica. El concepto de totalidad en Adorno y Hegel. *Estudios de Filosofía*, 56, 119-135.
- Croce, B. (1943). *Lo vivo y lo muerto de la filosofía de Hegel*. Buenos Aires: Ediciones imán.
- Dastur, F. (1989). Filosofía y poesía. *Areté*. 1 (2), 284-295.
- Detienne, M. (2004). *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*. México D.F: Sexto Piso.
- Domínguez Hernández, J. (2008). Arte como formelle Bildung en el mundo moderno en la estética de Hegel. *Estudios de Filosofía*, (37), 201-221.
- Escobar Galindo, D. (1970). *Extraño mundo del amanecer*. San Salvador: Ministerio de Educación de El Salvador, Dirección de Publicaciones.
- Esquilo. (1986). *Tragedias completas*. Madrid: Gredos.
- Fajardo Fajardo, C. (2002). Poesía y posmodernidad: algunas tendencias y contextos. *Revista de la Universidad de La Salle*, (33), 31-44.
- Figuroa, M. (2014). Rorty: lenguaje, metáfora y política. *Pensamiento*, 70 (262), 57-72.
- Flórez, J. (1985). *Antología poética*. Bogotá: Círculo de lectores.
- Flórez, R. (1983). *La dialéctica de la historia en Hegel*. Madrid: Gredos.
- Glockner, H. (1965). *El concepto en la filosofía hegeliana*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Framb, C. (2007). *Un día en el paraíso*. Editorial Pi.
- Gadamer, H. G. (1998a). *Arte y verdad en la palabra*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gadamer, H. G. (1998b). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Técnos.
- Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme
- Gadamer, H. G. (2004). *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.

- Grave Tirado, C. (2002). *Verdad y belleza: Un ensayo sobre la ontología estética*. México: UNAM.
- Grave, Tirado. C. (2007). El conflicto trágico en la estética de Hegel. *Ideas y valores*, (133), 57-78.
- Guzmán, L. (2012). Totalidad y negatividad en la Ciencia de la lógica de Hegel. *Signos Filosóficos*, XIV (27), 71-88.
- Hagberg, G. y Jost, W. (2010). *A Companion to the Philosophy of Literature*. Chichester: Blackwell Publishing.
- Hegel, G. W. F. (1971). *Filosofía de la historia*. Barcelona: Ediciones Zeus.
- Hegel, G. W. F. (1989a). *Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y Schelling*. Madrid: Alianza editorial.
- Hegel, G. W. F. (1989b). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Hegel, G. W. F. (1993). *Fenomenología del espíritu*. Bogotá, D.C: Fondo de cultura económica.
- Hegel, G. W. F. (2005). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Hegel, G. W. F. (2006). *Filosofía del arte o estética*. Madrid: Abada Editores.
- Hegel, G. W. F. (2015). *Ciencia de la lógica*. Madrid: Abada Editores.
- Hernández Benavides, M. (1991). *Borges, de la ciudad al mito*. Bogotá: Ediciones uniandes.
- Hesíodo. (1978). *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Hölderlin, F. (2015). *Pan y vino y otros poemas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.
- Kuparero, R. (1970). La poesía desde su esencia. *Aisthesis*. (5), 11-37.
- MacBride, Fraser (1998). Where are particulars and universals? *Dialectica* 52 (3), 203–227.
- Maffei, F. (1950). El valor ontológico de la poesía. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Universidad Nacional de Cuyo*, tomo III, 1506-1510.
- Mansilla, H. (2007). Crítica a las filosofías de la historia de Hegel y Marx a partir de sus consecuencias práctico-políticas. *Signos Filosóficos*, IX (18), 81-103.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Plantea-De Agostini.

- Mcdermid, D. (2005). La poesía como un preludio a la filosofía: algunas reflexiones sobre un poema tardío de Borges. *Diánoia, L*, (54), 123–140.
- Meister, E. (1973). 5 poemas de Ernst Meister. *Fablas: revista de poesía y crítica*. (38-39), 1-5.
- Morales, C. (2017). ¿Hegel filósofo de la diferencia? Reflexiones sobre la concepción hegeliana de la identidad 1. *Kriterion: Journal of Philosophy*, 58 (138), 491-508.
- Noël, G. (1995). *La lógica de Hegel*. Bogotá, D.C: Editorial Universidad Nacional.
- Novalis. (1981). *Himnos a la noche Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Editora nacional.
- Paz, O. (1979). *Poemas*. México, D.F.: Seix Barral.
- Paz, O. (1989). *El fuego de cada día*. México, D.F.: Seix Barral.
- Paz, O. (1996). *El arco y la lira*. México, D.F: Fondo de cultura económica.
- Rabe, A.M. (2016). La obra que se abre al otro. El papel de lo desconocido y la importancia de la variación en el arte y pensamiento de Eduardo Chillida. *Bulletin of Hispanic Studies*, 93 (10), 1197-1224.
- Ramos, F. (2013). ¿Cómo pensar la poesía? (poema, imagen y escritura). *Escritura e imagen*. (9), 339-357.
- Rodríguez Fernández, M. (2005). Pierre Menard, autor del Quijote: Biografía de un lector. *Revista chilena de literatura*, (67), 103-112.
- Rodríguez Martín, M. (2015). El canto del Ruiseñor: aproximación a las nociones de universal y particular en Borges. *THÉMATA. Revista de Filosofía*, 0(40), 235-244.
- Rohmer, St. (2018). Límite, juicio y alteridad en Hegel. *Eidos*. (28), 103-119.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- Szondi, P. (1992). *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor.
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Vernant, J, P. y Vidal, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*. Barcelona: Paidós.
- Villacañas, J. L. (1993). *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schelling*. Madrid: Visor.

Villagrasa González, E. (s.f.). *Poesía*. Obtenido de *Poesi.as*:
<https://www.poesi.as/evg004.htm>

Villaurrutia, X. (1999). *Nostalgia de la muerte*. Madrid: Huerga y fierro editores.

Zambrano, M. (1993). *Filosofía y poesía*. México, D.F: Fondo de cultura económica.

Zamora, J. (2010). H. Arendt y Th. W. Adorno: pensar frente a la barbarie. *Arbor*, 186(742), 245-263.