

# La obra de arte, la poesía y el retorno de los dioses\*

57

*„überhistorisch“ nenne ich die Mächte, die den Blick von dem Werden ablenken, hin zu dem, was dem Dasein den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden gibt, zu Kunst und Religion.*

(Llamo «suprahistóricas» a las potencias que desvían la mirada del devenir y la dirigen hacia aquello que confiere a la existencia el carácter de eterno e inalterable, hacia el arte y la religión).

Nietzsche

**A** pesar de los innumerables esfuerzos del hombre de ciencia por conocer la realidad y doblegarla, existen dominios que permanentemente escapan de sus manos y de su pretenciosa tendencia a someter todos los ámbitos de la experiencia, pues, “aun cuando todas las posibles cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales todavía no se han rozado en lo más mínimo” (Wittgenstein, 2008: 274 [6. 52]). Es aquí donde el conocimiento científico llega a su final<sup>1</sup>. Por eso, cuando los defensores del pensamiento científico,

■ \* Fragmento de tesis doctoral en Estudios Políticos para la Facultad Latinoamericana de Estudios Sociales.

1 y es entonces cuando “ya no queda pregunta alguna; y esto es precisamente la respuesta” (Wittgenstein, 2008: 274 [6. 52]). Los números 6.52 y 6.52. 2 complementan esta idea. Dice Wittgenstein en el Tractatus:

6.52. *Wir fühlen, dass, selbst wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind. Freilich bleibt dann eben keine Frage mehr; und eben dies ist die Antwort.*

6.521. *Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems. (¿Ist nicht dies der Grund, warum Menschen, denen der Sinn des Lebens nach langen Zweifeln klar wurde, warum diese dann nicht sagen konnten, worin dieser Sinn bestand?)*

6.522. *Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische (Wittgenstein, 2008: 274).*

preocupados por establecer límites teóricos y conceptuales precisos para apropiarse de la realidad, intentaron hacerse con otros dominios de la misma (por ejemplo, con la ética, la mística o la estética), se llevaron una gran desilusión, pues aquellos dominios desbordaban los estrechos muros en que querían encerrarlos por medio de la teoría y el concepto. Esto se debió a que la terminología científica resultaba insuficiente y totalmente limitada a la hora de expresar la experiencia individual.

Platón reconoció esta limitación, pero, en lugar de buscar una vía alterna que lo acercara a la comprensión más clara de la realidad, reafirmó su confianza en el concepto, decantándose en la exposición de un dominio ideal de formas abstractas y carentes de cualquier tipo de contacto con la experiencia humana, y defendiendo la realidad de aquellas formas. No ocurrió lo mismo con Aristóteles, quien, consciente de las limitaciones con las cuales el pensamiento conceptual inte-

rumpía el camino hacia la comprensión perfecta, se volcó a otros dominios de la misma experiencia. Y fue “el Estagirita” el primero en admitir que la comprensión profunda del problema de la existencia debía empezar por el reconocimiento de la realidad *más cercana*. La diferencia entre la propuesta aristotélica aquí presentada y el famoso llamado socrático hacia el propio conocimiento (el *conócete a ti mismo* socrático) radica en que el camino señalado por Aristóteles está inscrito en los ámbitos de la experiencia del arte y, en particular, en los de la poesía.

En su *Poética*, Aristóteles afirmó que “*δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἔστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις*”<sup>2</sup> (Aristotélēs, 1991: 212 [1452<sup>a</sup>35-1452b13]). Se refería de esta manera a dos momentos sustanciales a la obra poética: *περιπέτεια* (peripecia) y *ἀναγνώρισις* (reconocimiento). La peripecia consiste en alterar el orden normal del transcurrir de las cosas en la obra literaria.

■ 2 “Son dos las partes del mito, estas son: peripecia y reconocimiento”

Para ello se hace uso de situaciones imprevistas surgidas en medio de una descripción literaria lineal. Por otra parte, para que sea posible hablar de reconocimiento (*ἀναγνώρισις*)<sup>3</sup>, como es lógico, “se necesita que exista algo que estaba oculto y encubierto, El reconocimiento representa el momento de alivio y la solución en la vida dramática, mientras el ocultamiento es lo que le confiere su tensión característica” (Kierkegaard, 1976: 118-119).

donde la conmoción producida por la revelación de la identidad del padre provoca en el protagonista la decisión indeclinable de vivir eternamente en la oscuridad. Lo mismo ocurre en una de las famosas tragedias de Eurípides. Aristóteles entendió la importancia de la obra de este dramaturgo griego y vio plasmada en la tragedia de Ifigenia<sup>4</sup> la atinada revelación de todo ocultamiento; por eso, escribió en su *Poética*:

La permanente tensión, remarcada por Aristóteles, entre alivio y solución, o sea, entre ocultamiento y reconocimiento, actúa como eje en la tragedia clásica, y es un motivo clave en la obra de Sófocles, específicamente en *Edipo Rey*,

ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ δῆλος ἄτερος τίς ἐστίν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἢ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνου δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως. (Αριστοτέλης, 1991: 212 [1452<sup>a</sup>35-1452b13])<sup>5</sup>

3 El sentido que Aristóteles dio a este término no tiene nada que ver con las visiones contemporáneas sobre el reconocimiento, pues, mientras Aristóteles habló del reconocimiento en un sentido estético (como un momento de la poética en que el mismo Ser se hace presente), las ideas de reconocimiento de Taylor y Honneth tuvieron una dirección política y ética.

4 En *Ifigenia en Taúride*, de Eurípides. Tragedia que constituye la continuación de *Ifigenia en Aúlida*.

5 El texto completo de la *Poética* dice así:

...ὡς ὅπου εἴρηται συμβαίνει, καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνωρίσαι. ἀλλ' ἢ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἢ μάλιστα τῆς πράξεως ἢ εἰρημένη ἐστίν· ἢ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον, οἷων πράξεων ἢ τραγωδία μίμμησις ὑπόκειται· ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιοῦτων συμβήσεται. ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ δῆλος ἄτερος τίς ἐστίν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἢ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνου δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως. δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τοῦτον δὲ περιπέτεια 10μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πράξις φαρμακῆ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανερωθῆ ἀνάτοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα (Αριστοτέλης, 1991: 212 [1452<sup>a</sup>35-1452b13])

[Así, pues, el reconocimiento de estos es reconocimiento, si es de uno de ellos para el otro, cuando es manifiesto quien es uno de ellos, (5) o cuando las partes tienen que reconocerse. Ifigenia, por ejemplo, fue reconocida por Orestes a partir de el envío de la carta; y fue necesario que Ifigenia también haya reconocido al otro]

La acertada rememoración de la tragedia de Ifigenia coloca sobre el tapete dos motivos determinantes para la comprensión del potencial poético: en primer lugar, el descubrimiento de Ifigenia, cuando entrega la carta a Orestes, y, en segundo lugar, el reconocimiento de Orestes por parte de Ifigenia. El encuentro sucede de la siguiente manera:

*δέχομαι· παρὲς δὲ γραμμᾶτων δια-  
 πιτυχᾶς τὴν ἡδονὴν πρῶτ' οὐ λόγοις  
 αἰρήσομαι.  
 ὦ φιλτάτη μοι σύγγον', ἐκτε-  
 πληγμένος 795 ὄμωσ' ἀπίστῳ πε-*

*ριβαλῶν βραχίονι ἐς τέρψιν εἶμι,  
 πυθόμενος θαυμάστ' ἔμοί.  
 (Εὐριπίδης, Ἴφιγένεια ἐν Ταύροις,  
 795)*

[La acepto, pero dejaré de lado los pliegues de la carta. Antes prefiero tomar placer de los hechos que no de las palabras. Queridísima hermana mía, asombrado como estoy te rodeo con brazos incrédulos y me sumerjo en la alegría ahora que conozco lo que me resulta increíble].

En la entrega de la carta, Ifigenia da testimonio de sí misma alterando el orden normal de la narración y desplegando los motivos centrales de la obra: el encuentro de los hermanos y la posterior venganza de Orestes descrita en Eurípides y en la famosa trilogía de Esquilo<sup>6</sup>. Sin duda, las palabras de Ifigenia mueven el corazón y los ánimos de Orestes, quien al reconocerla la abraza con alborozo.

■ [(35)...aun cosas de tipo casual, y es también posible el reconocimiento si alguien ha hecho o no ha hecho algo. Pero la forma más directamente relacionada con la fábula y la acción del drama es la mencionada en primer término. 1452b Esta, junto con la peripécia, suscitará ora piedad o temor, que son las acciones que la tragedia está preparada para representar, y que servirán asimismo para provocar el fin feliz o desdichado. El reconocimiento, en tal caso, por tratarse de personas, puede ser sólo la de una parte a la otra, pues la segunda ya es conocida, (5) o bien las partes quizá tengan que descubrirse. Ifigenia, por ejemplo, fue descubierta por Orestes mediante el envío de la carta; y otro reconocimiento se requirió para que Ifigenia lo reconociera a él. Dos partes de la fábula, entonces, la peripécia y el reconocimiento (10) representan tales incidentes como éstos. Una tercera parte es el sufrimiento, que podemos definir como una acción de naturaleza destructiva o patética, así los asesinatos en la escena, torturas, heridas, etc. Las otras dos ya han sido explicadas.

6 En ἡ Ορεσεία ]

A través de la *ἀναγνώρισις*, la poética demuestra su potencial a la hora de superar el ocultamiento y ella misma se coloca en una posición especial con respecto a los otros tipos de géneros del arte. También se coloca por encima de otros tipos de textos, donde el reconocimiento no es completamente alcanzado.

Pero, ¿en qué radica la superioridad de la poética y, por ende, del texto poético?

### **La superioridad del texto poético sobre los otros tipos de textos. La promesa, el anuncio y el enunciado**

No todos los textos son iguales. Es importante distinguir el texto religioso y el texto jurídico del texto literario (Gadamer, 2008: 23). De estos tres tipos de textos se desprenden tres maneras fundamentales del decir, a saber: la promesa, el anuncio y el enunciado.

El *texto religioso* es entendido como palabra revelada, como expresión de lo alto. Quien la redacta es el *hagiógrafo*<sup>7</sup>, el escritor sagrado escogido por Dios. Pertenecce al ámbito de lo eterno, y por ello mismo requiere un redactor, pues la expresión no se muestra por sí sola, sino como algo lejano e insondable. El escritor sagrado ocupa un sitio privilegiado, pues es una especie de mediador entre Dios y los hombres, y simplemente transmite lo que Dios quiere decir, pero de tal forma que los hombres lean y entiendan. Con la lectura del texto, estos se esfuerzan por descubrir la promesa. Empieza aquí una carrera incesable por descifrar el texto y por traslucir la promesa, o sea, el pacto que Dios establece con los hombres, mediante el cual asegura una tierra fértil y una descendencia numerosa. Sin embargo, tanto la psicología del redactor como la del lector funcionan a manera de barreras que entorpecen la comprensión de la voz

El texto religioso es entendido como palabra revelada, como expresión de lo alto.

■ 7 Ο *ἀγιογράφος*

sagrada. Es aquí cuando el hombre pierde de vista los sentidos originales de la sacra expresión y se refugia en su propia interpretación del texto, que no será la misma de los demás. Así se explica el hecho de que circulen numerosas interpretaciones de los libros fundantes de las religiones, por ejemplo, *La Biblia* o *El Corán*.

El texto jurídico se presenta como otra forma de expresión de lo alto. Este texto está sostenido en la oferta permanente del anuncio, o sea, en la esperanza del veredicto justo. Los dictados abstractos del derecho encienden el deseo de justicia en el corazón de los hombres, quienes asisten confiados a los especialistas, en este caso, a los abogados, con la esperanza de ser enmendados de acuerdo a los sólidos preceptos de la ley. La ley

se pone en el lugar que le correspondía a Dios en el texto sagrado, y el anuncio reemplaza a la promesa. Ahora bien, como el anuncio no pertenece al ámbito supraterrrenal de lo sagrado, y surge de la ley abstracta que los



hombres mismos concertaron, parece estar mucho más cerca de ellos. Pero, detrás de esta aparente cercanía, la ley oculta su verdadero rostro: Está subordinada a la voluntad de los poderosos, anulando la voluntad y las es-

peranzas de los débiles, de aquellos que buscan la reparación en su búsqueda interminable de justicia. Pero esta no es la única inconsistencia del texto jurídico, pues, así como el contenido del texto religioso está determinado por la psicología y los deseos del escritor sagrado y de los lectores fieles del texto, el texto jurídico está sujeto a las interpretaciones de los profesionales del derecho (jueces y abogados), y son estas interpretaciones las que finalmente se imponen sobre los hechos y establecen

El texto jurídico se presenta como otra forma de expresión de lo alto.

⇐⇐⇐  
**Doble sentido**

el rumbo que tendrá el veredicto final en los juzgados<sup>8</sup>. Las constantes referencias a la ley que formula tanto el fiscal como el defensor en el tribunal, y que normalmente se contradicen, hacen evidente la volatilidad de un texto que obedece más bien a la voluntad de los contrincantes que al objetivo final de la búsqueda de justicia.

Finalmente, el *texto poético* reúne elementos de los dos textos anteriores: de un lado, pone al alcance de los lectores la voz de lo infinito, y, por otra parte, renueva la confianza en el anuncio, no de un orden justo y equitativo, sino del principio a partir del cual todas las cosas recuperan su sentido y dirección. La solidez del texto poético radica en sus enunciados. Los enunciados poéticos no son otra cosa que frases y oraciones tajan-

tes y precisas por medio de las cuales los temas más profundos y fundamentales de la existencia disfrutaron de una continua actualidad. La profundidad y actualidad de la poesía coloca a esta por encima de los textos anteriores, e incluso de los textos científicos de todo tipo<sup>9</sup>. El lenguaje poético se eleva sobre el lenguaje riguroso de las ciencias y se sobrepone a las formas “naturales” de la comunicación lingüística. Por eso, la forma-

El texto poético reúne elementos de los dos textos anteriores: de un lado, pone al alcance de los lectores la voz de lo infinito, y, por otra parte, renueva la confianza en el anuncio, no de un orden justo y equitativo, sino del principio a partir del cual todas las cosas recuperan su sentido y dirección.

- 8 Basta con leer los titulares de los periódicos para confirmar esta afirmación. Es también un tema recurrente en literatura. Quizás la mejor imagen de estas desviaciones de la ley de su objetivo inicial se halle en la obra de Kafka. Un famoso fragmento de la novela *El Proceso* ratifica esta situación: “—Aquí topas con una opinión contraria—dijo el sacerdote—. Muchos dicen que la historia no otorga a nadie el derecho a juzgar al centinela. Sea cual sea la impresión que nos dé, es un servidor de la Ley, esto es, pertenece a la Ley, por lo que es inaccesible al juicio humano. Tampoco se puede creer que el centinela esté subordinado al hombre. Estar sujeto, por su servicio, a la entrada de la Ley es incomparablemente más importante que vivir libre en el mundo. El hombre viene a la Ley, el centinela ya está allí. La Ley ha sido la que le ha puesto a su servicio. Dudar de su dignidad significa dudar de la Ley.”
- 9 Desde los tratados de “ciencias duras” hasta los escritos sociológicos, psicológicos, antropológicos, etc.

ción poética del lenguaje “promueve la disolución de todo lo ‘positivo’, de todo lo que es convencionalmente válido” (Gadamer, 2006: 42).

La poesía tiene todas las herramientas necesarias para esta disolución: desde símiles<sup>10</sup> y metáforas<sup>11</sup> hasta juegos retóricos de todo tipo<sup>12</sup>. De esta manera, la poesía rompe con el predominio del concepto y devela, no solo la ambición, sino también la insensatez de la empresa científica en su permanente esfuerzo por apresar la realidad. La superioridad del lenguaje poético radica, por lo tanto, en el tipo de palabra que utiliza. Esto se produce porque “la palabra poética [es] más di-

ciente que en cualquier otro caso” (Gadamer, 2008: 30). La poesía, la forma de enunciado más pura y diciente, aparece como el acceso privilegiado para la comprensión de la existencia, y de su principio y fundamento más íntimo<sup>13</sup>.

### Ποίηση και καλλιτεχνική απόλαυση, *Dichtung und Poesie*

Los filósofos de la antigüedad no fueron indiferentes al potencial creativo de la poesía. Platón, por ejemplo, la desechó de su República<sup>14</sup> y Aristóteles la recomendó para el perfeccionamiento de los hombres libres.

El autor de la *Metafísica* dedicó también un libro al arte po-



- 10 El símil es una figura de comparación que consiste en colocar, en un mismo verso u oración, un término real y uno imaginario.
- 11 La metáfora puede ser de dos tipos: pura o impura. Es pura cuando omite el término real y es impura cuando coloca un término real y uno imaginario en el mismo verso.
- 12 Por ejemplo, figuras literarias como el encabalgamiento, la hipérbate o el hipérbaton.
- 13 En la palabra aparecen, de un lado, el otro, quien es revelado por la palabra, y de otro lado, aquello que permite el reconocimiento de uno mismo como aquel que simplemente existe.
- 14 “Οι πρόγονοι μας δεν είχαν σε καμία εκτίμηση την ποίηση, και όποιον ασχολούνταν μ’ αυτήν τον χαρακτήριζαν τσαρλατάνοι και αγύρη.” [Nuestros antepasados no tenían ninguna apreciación de la poesía, y a cualquier persona relacionada con ella la caracterizaban embustera y charlatana.] (Θ. Παπαγγελί, 2013: 18)



ético. En la *Poética*, Aristóteles distinguió los diferentes géneros del arte poético y reivindicó el efecto purificador de la obra dramática a partir de su narración de las experiencias de los asistentes. Reconoció que aquel efecto purificador no radicaba simplemente en las palabras bellas que componían el texto y que se ponían en ejecución durante la representación, ni en los enunciados en que se sostenía, sino en la insondable verdad que se hacía manifiesta durante el curso de la obra.

Los autores de la antigüedad, entre ellos Parménides y Aristóteles, utilizaron el término *ποίησις* para referirse al *hacer*, a la creación artística, que no se trataba de *un hacer* como el simple “confeccionar” una cosa, sino, por el contrario, se refería a la creación del lugar propicio para la manifestación de algo más perfecto. Sin embargo, con el paso del tiempo, la poesía fue agregada en los compendios de historia de la literatura y aquel potencial pasó a segundo plano. El *hacer* perdió su sentido de hacer creativo (*δημιουργική ποίηση*) y se convirtió en uno más de los principios forma-

les de la “ciencia literaria”. Desde entonces,

*Wo sie gar bildungsmäßig und wissenschaftlich betrachtet wird, ist sie Gegenstand der Literaturhistorie. Abendländische Dichtung läuft unter dem Gesamttitel «Europäische Literatur»* (Heidegger, 2008: 11)

[Seguramente, cuando la representamos solamente como medio científico y formal, es ella [la poesía] objeto de la historia de la literatura. El hacer de Occidente circula bajo el título general de “Literatura Europea”.]

A partir del momento en que la literatura fue convertida en una disciplina universitaria, se enterró el potencial revelador de la poesía. Desde entonces, la literatura se concentró en la simple descripción de nombres y categorías.

Heidegger reconoció los límites que le habían sido impuestos a la poesía en el ámbito universitario (exactamente, desde la Edad Media), e intentó separar la idea medieval de la poesía, como aquello que se redacta, que se dicta (dictare), de la ansiosa voz del Ser. En este sentido, concibió la poesía, y su producción más actual, el poema (*η ποίημα*), no como una herramienta de la cognición, sino como lugar de la manifestación y

la ocultación de la esencia de las cosas<sup>15</sup>.

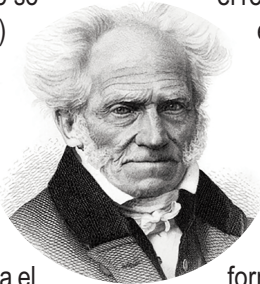
Entonces, ¿qué es aquello que está oculto en las palabras y se manifiesta en la continua actualización de la poesía?

### Poetizar y habitar

Schopenhauer sostenía que los momentos de placer estético originados en la contemplación de la obra de arte (por ejemplo, en la contemplación de la pintura, así como de la poesía, pero sobretodo de la música) servían de “quietivos” frente a los dolores y tribulaciones de la existencia. Reforzó de esta manera la idea del vínculo entre la poesía y la fantasía. Para el autor de *El mundo como voluntad y representación*<sup>16</sup>, la poesía cumplía la función de alejar de la mente del

hombre las preocupaciones terrenales, manteniéndolo en una elevación y en un arrobamiento tan grande, que solo sería interrumpido por el regreso a las actividades cotidianas. De esta manera, Schopenhauer desligó a la poesía de su sentido más vital y se puso del lado de la abstracción fría.

En contraposición a la función quietiva y evasiva del arte poético (o, si se prefiere, del *Ars poética*) defendida por Schopenhauer, aparece la poesía como una vía para el reencuentro con la propia experiencia. Así, pues, la puesta en acto de la poesía, *el poetizar*, tiene la capacidad de traer al hombre “de regreso” a la tierra. O dicho de otra forma: En el poetizar el hombre es *traído de nuevo* a la tierra para que *poetizando* la pueda habitar<sup>17</sup>.



15 Heidegger utilizó las palabras *Dichtung* y *Poesie* para distinguir la poesía creativa del arte lírico simple, que busca el disfrute estético y artístico. “Ο Χάιντεγκερ χρησιμοποιεί τις λέξεις *Poesie* και *Dichtung* για να διακρίνει τη δημιουργική ποίηση (*Dichtung*) από την απλή στιχουργική τέχνη, η οποία αποσκοπεί στο αισθητικό αποτέλεσμα και στην καλλιτεχνική απόλαυση (*Poesie*). Ο Χάιντεγκερ επιχειρεί, συνεπώς, να διαχωρίσει την ποίηση που υπαγορεύεται (*dictare*) από την άγχη φωνή του είναι... απο αυτή την αποψη, το ποιημα δεν είναι εργαλείο γνώσης αλλά τόπος φανέρωσης και απόκρυψης της ουσίας των πραγμάτων”. (nota de Γιώργος Ξηροπαϊδής a la obra de Heidegger, 2008: 11)

16 *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818

17 „Das Dichten bringt den Menschen erst auf die Erde, zu ihr, bringt ihn so in das Wohnen” (Heidegger, 2008: 24)

Poetizar y habitar son dos términos inseparables. Así como *habitar* no comprende simplemente *ocupar un espacio* en el mundo<sup>18</sup>, de la misma manera, *poetizar* no tiene que ver con la simple redacción o con el análisis del poema. Mientras el habitar es la forma del estar del hombre en el mundo, el poetizar le permite a este entender el sentido profundo y vital de ese habitar. Solo por el poetizar el hombre es consciente de que *realmente* habita en el mundo<sup>19</sup>. Aquí radica la esencia<sup>20</sup> de ambos términos, del poetizar y del habitar.

### **Pero, finalmente, ¿qué se entiende por poetizar?**

*Dichten ist das ursprüngliche Nennen der Götter. Aber dem dichterischen Wort wird erst dann seine Nennkraft zuteil, wenn die Götter selbst uns zur Sprache bringen. Wie sprechen die Götter?*  
» ...und Winke sind

- 18 „Man möchte diesen Zusatz für überflüssig halten; denn wohnen heißt doch schon: Aufenthalt des Menschen auf der Erde, auf "dieser", der sich jeder Sterbliche anvertraut und ausgesetzt weiß“. (Heidegger, 2008: 25). [Se puede tener esta afirmación por superflua; entonces el habitar significa: estancia de los hombres sobre la Tierra, sobre "esta" tierra, en la que cada mortal decanta su confianza y se expone con su saber.]
- 19 „Wenn Hölderlin vom Wohnen spricht, schaut er den Grundzug des menschlichen Daseins. Das "Dichterische" aber erblickt er aus dem Verhältnis zu diesem wesentlich verstandenen Wohnen“ (Heidegger, 2008:14). [Cuando Hölderlin habla del habitar, está mirando el rasgo fundamental del estar del hombre. Pero lo "poético" lo ve él desde la relación con este habitar entendido de un modo esencial.]
- 20 Prescindiré aquí de cualquier discusión sobre la esencia ya que con anterioridad definí la esencia (en sentido ontológico). Simplemente transcribiré una interesante cita de Heidegger: „Wenn wir freilich solches vermuten, dann ist uns zugemutet, das Wohnen und das Dichten aus ihrem Wesen zu denken“ (Heidegger, 2008:14). [Si nosotros suponemos libremente algo así, entonces ciertamente estamos obligados a pensar el habitar y el poetizar a partir de su esencia.]

*Von Alters her die Sprache der Götter.* « (Heidegger, 1981: 45-46)

[Poetizar es la original nominación de los dioses. Pero la palabra poética no posee su fuerza nominativa, sino cuando son los dioses mismos los que nos impulsan a hablar. ¿Cómo hablan los dioses?

" ... y los signos son desde lejanas edades el lenguaje de los dioses".]

### **La poesía y el retorno de los dioses**

A diferencia del texto religioso, que contiene la palabra sagrada y distante del Señor que vive en las alturas, y en contraposición al texto jurídico, donde la palabra totalmente abstracta e indeclinable de la ley se encuentra cada vez más lejos del hombre y sus preocupaciones, la palabra poética pone al hombre en contacto con aquello que le es más propio y más íntimo: con su propia existencia.

En oposición al pensamiento filosófico, que sirvió para que el hombre se regocijara en la contemplación de categorías abstractas e intangibles, la poesía apremia al ser humano para que vuelva su mirada a la tierra<sup>21</sup>. Esta fue una de las primeras orientaciones de la poesía antigua, desde el poema épico de Gilgamesh, pasando por el Rig-Veda de los hindúes, hasta las famosas epopeyas de Hesiodo y Homero<sup>22</sup>.

*La Odisea* es la obra poética en la que mejor se representa la inquietud por el retorno. Este se convierte en una necesidad apremiante para Odiseo, quien tiene por objetivo volver a su tierra para reencontrarse con los suyos.

En el trayecto, Odiseo se enfrenta no solo a fenómenos naturales adversos, sino a los mismos dioses, La relación que mantiene el protagonista con los dioses es totalmente personal: Unos lo aman, otros quieren acabar con su vida. Pero la astucia y el ingenio de Odiseo le sirven para burlarse de aquellos seres divinos, quienes, a veces, caen en sus engaños<sup>23</sup>. Basta recordar el diálogo entre Odiseo y el cíclope:

“Κύκλωψ, εἰρωπαῖς μ’ ὄνομα κλυτόν,  
 αὐτὰρ ἐγώ τοι  
 ἐξέρεω· σὺ δέ μοι δὸς ξείνιον, ὡς περ  
 ὑπέσθης.  
 Οὐτίς ἐμοί γ’ ὄνομα· Οὐτὶν δέ με  
 κικλήσκουσι  
 μῆτηρ ἤδ’ ἐ πατήρ ἢ δ’ ἄλλοι πάντες  
 ἑταῖροι.”

“Όμηρος, 1992: 52 [364-367]

21 La poesía es anterior al nacimiento de la lógica y del pensamiento teórico, y existe con anterioridad a la filosofía. La ruptura entre el hombre y la tierra provocada por la filosofía solo puede ser solucionada con la reparación del lenguaje poético.

22 ¿Significa esto que la poesía sigue el mismo camino de la filosofía, desoyendo la voz de la existencia y tornándose por completo a la producción de abstracciones y fantasías?

Nietzsche señaló que la voz profunda de la existencia que constantemente invita al retorno a la tierra no se escuchaba en otro arte con mayor intensidad como sucedía en la tragedia. El autor alemán consideraba que en esta se cumplían perfectamente los momentos que guían el destino del protagonista y lo conducen al desenlace fatal. a la disolución y al retorno a la naturaleza primordial de todas las cosas. Sin embargo, a pesar del profundísimo –y yo diría, inigualable– análisis que realiza Nietzsche en *El origen de la tragedia*, esta obra (y él lo reconocería más tarde) está empañada por un velo de pesimismo schopenhaueriano.

La innegable influencia de Schopenhauer en su obra de juventud, lo condujo, por una parte, a exaltar el contenido existencial de la tragedia y, por otra, a menospreciar los otros géneros dramáticos (especialmente la comedia) así como a las obras con desenlaces alegres y vivificantes (como algunas de las obras de Eurípides). De esta manera, Nietzsche perdió de vista el hecho de que no solo en la tragedia, ni en el terrible destino de Edipo o de Ayax se podía reconocer el llamado de la existencia que clama incesantemente por el retorno a la tierra, sino también en la comedia, en la epopeya y en las obras líricas que rememoran las arbitrariedades y peripecias de los dioses, de los héroes y de los hombres.

23 Y a los cuales, en ocasiones, terminará venciendo

Cíclope, ¿me preguntas mi célebre nombre? Te to voy a decir, mas dame tú el don de hospitalidad como me has prometido. Nadie es mi nombre, y Nadie me llaman mi madre y mi padre y todos mis compañeros.

Homero, Odisea

De esta manera, los dioses (en este caso un cíclope, hijo de Poseidón) demuestran sus debilidades y se colocan al mismo nivel de los hombres<sup>24</sup>. Los dioses llevan consigo todos los defectos de los hombres, y cargan con aquellos, haciendo la vida de los hombres más llevadera y más ligera su carga. Por eso, la importancia del poema homérico radica en el hecho de que los hombres se re-

conocen en la imagen imperfecta de los dioses y se encuentran con lo que ellos mismos son. Los hombres y los dioses participan del mismo juego<sup>25</sup> del mundo, donde hombres y dioses se aman y se enfrentan<sup>26</sup>.

El reino terrenal de los dioses es también el de los hombres<sup>27</sup>. Esta afirmación fue relegada al olvido cuando la ciencia y la religión ocuparon el lugar que le correspondía a la poesía. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la poesía hizo notorios esfuerzos por recuperar el sitio que anteriormente ocupaba<sup>28</sup>.

25 La idea de juego, parte esencial de este texto, será tratada más adelante.

26 A diferencia de los autores del judaísmo antiguo (el del Antiguo Testamento), quienes evitaban pronunciar el nombre de Dios, el poeta se dirige a los dioses por su nombre, y esto significa que

*Der Dichter nennt die Götter und nennt alle Dinge in dem, was sie sind. Dieses Nennen besteht nicht darin, daß ein vordem schon Bekanntes nur mit einem Namen versehen wird, sondern indem der Dichter das wesentliche Wort spricht, wird durch diese Nennung das Seiende erst zu dem genannt, was es ist. So wird es bekannt als Seiendes* (Heidegger, 1981: 47).

[El poeta nombra a los dioses, nombra todas las cosas en lo que ellos son. Esta nominación no consiste en dar un nombre simplemente a una cosa que antes sería ya muy bien conocida, sino que el poeta, hablando la palabra esencial, hace entonces solamente que lo existente se encuentre por esta denominación nombrado en lo que es, y sea así conocido como siendo.]

27 La cercanía que mantiene el hombre los dioses, a quienes puede nombrar, es la cercanía que tiene consigo mismo. Es aquí donde la poesía confirma el primero de sus más grandes potenciales. Permite que el hombre se reconozca a sí mismo en el texto para que, de esta manera, comprenda en qué radica aquello que lo constituye en cuanto ser histórico. El segundo gran potencial es permitir que el otro se revele en el texto. (Este tema se tratará en los siguientes subcapítulos):

28 La aparición de los dioses en la obra poética (no solamente de la época clásica, sino en poetas modernos y contemporáneos como Juan de la Cruz, Santa Teresa, Goethe, Blake, Hölderlin, Rilke, Kavafis, Eliot, Seferis; y, en el caso latinoamericano, Darío, Borges y Vallejo, entre otros) obedece al carácter divino implícito en el lenguaje. Los dioses se muestran en la palabra y vienen a ella solamente *wenn sie selbst uns ansprechen und unter ihren Anspruch stellen. Das Wort, das die Götter nennt, ist immer Antwort auf solchen Anspruch. Diese Antwort entspringt jeweils aus der Verantwortung*

En la primera mitad del siglo XX, el autor griego Konstantinos Kavafis, inspirado por la poesía antigua y, en particular, por la Odisea, recogió las huellas dejadas por Odiseo, rememorando el deseo de aquel hombre astuto de llegar a su tierra, donde se encontraría consigo mismo y con los suyos. De aquí que el anhelo por el retorno sea permanente a lo largo de la obra de Kavafis, prueba de ello es su famoso poema sobre Ítaca (1984):

*Σα βγεις στον πηγαιμό για την Ιθάκη,  
να εύχεται νάναι μακρύς ο δρόμος, γεμάτος  
περιπέτειες, γεμάτος γνώσεις.  
Τους Λαιστρυγόνες και τους Κύκλωπας, τον θυ-  
μωμένο Ποσειδώνα μη φοβάσαι,  
τέτοια στον δρόμο σου ποτέ σου δεν θα βρεις,  
αν μέν' η σκέψις σου υψηλή, αν εκλεκτή  
συγκίνησης το πνεύμα και το σώμα σου αγγίζει.  
Τους Λαιστρυγόνες και τους Κύκλωπας,  
τον άγριο Ποσειδώνα δεν θα συναντήσεις,  
αν δεν τους κουβανείς μες στην ψυχή σου,  
αν η ψυχή σου δεν τους στήνει εμπρός σου.*

*Να εύχεται νάναι μακρύς ο δρόμος.  
Πολλά τα καλοκαιρινά πρωιά να είναι  
που με τι ευχαρίστησι, με τι χαρά  
θα μπαίνεις σε λιμένας πρωτοειδωμένους\*  
να σταματήσεις σ' εμπορεία Φοινικικά,  
και τες καλές πραγματείες ν' αποκτήσεις,*

*σεντέφια και κοράλλια, κεχριμπάρια κ' έβενους,  
και ηδονικά μυρωδικά κάθε λογής,  
όσο μπορείς πιο άφθονα ηδονικά μυρωδικά\*  
σε πόλεις Αιγυπτιακές πολλές να πας,  
να μάθεις και να μάθεις απ' τους σπουδασμέ-  
νους.*

*Πάντα στον νου σου νάχεεις την Ιθάκη.  
Το φθάσιμον εκεί είν' ο προορισμός σου.  
Αλλά μη βιάξεις το ταξείδι διόλου.  
Καλλίτερα χρόνια πολλά να διαρκέσει\*  
και γέρος πια ν' αράξεις στο νησί,  
πλούσιος με όσα κέρδισες στον δρόμο,  
μη προσδοκώντας πλούτη να σε δώσει η Ιθάκη.*

*Η Ιθάκη σ' έδωσε τ' ωραίο ταξείδι.  
Χωρίς αυτήν δεν θάβγαίνεις στον δρόμο.  
Αλλά δεν έχει να σε δώσει πια.*

*Κι αν πτωχική την βρεις, η Ιθάκη δεν σε γέλασε.  
Έτσι σοφός που έγινες, με τόση πείρα,  
ήδη θα το κατάλαβες η Ιθάκες τι σημαίνουν.*

Quando emprendas tu viaje a Itaca pide que el camino sea largo, lleno de aventuras, lleno de experiencias. No temas a los lestrigones ni a los cíclopes ni al colérico Poseidón, seres tales jamás hallarás en tu camino, si tu pensar es elevado, si selecta es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo. Ni a los lestrigones ni a los cíclopes ni al salvaje Poseidón encontrarás, si no los llevas dentro de tu alma, si no los yergue tu alma ante ti. Pide que el camino sea largo. Que muchas sean las mañanas de verano en que llegues -¡con qué placer y alegría!- a puertos nunca vistos antes.

eines Schicksals. Indem die Götter unser Dasein zur Sprache bringen, rücken wir erst in den Bereich der Entscheidung darüber, ob wir uns den Göttern zusagen oder ob wir uns ihnen versagen (Heidegger, 1981: 40 [19]).

[En cuanto ellos mismos nos interpelan y nos colocan bajo su interpelación, la palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta a esta interpelación. Esta respuesta surge cada vez de la responsabilidad de un destino. Al hablar los dioses de nuestra existencia, entramos en el dominio en que se decide si hemos de prometerlos a los dioses, o si, por el contrario, nos rehusamos a ellos.]

Detente en los emporios de Fenicia  
y hazte con hermosas mercancías,  
nácar y coral, ámbar y ébano  
y toda suerte de perfumes sensuales,  
cuantos más abundantes perfumes sensuales  
puedas.

Ve a muchas ciudades egipcias  
a aprender, a aprender de sus sabios.  
Ten siempre a Itaca en tu mente.  
Llegar allí es tu destino.  
Mas no apresures nunca el viaje.  
Mejor que dure muchos años  
y atracar, viejo ya, en la isla,

enriquecido de cuanto ganaste en el camino  
sin aguantar a que Itaca te enriquezca.  
Itaca te brindó tan hermoso viaje.  
Sin ella no habrías emprendido el camino.  
Pero no tiene ya nada que darte.  
Aunque la halles pobre, Itaca no te ha enga-  
ñado.  
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experi-  
encia,  
entenderás ya qué significan las Itacas.

Καβάφης, 1984

## BIBLIOGRAFÍA

- Ἀριστοτέλης (1991). *Περὶ Ποιητικῆς*. Αθήνα. Εκδοτικός Οἶκος «Κάκτος», Οδυσσεάς Χατζόπουλος
- Καβάφης (1984). *Ποιήματα 1897-1933*. Αθήνα. Ἴκαρος
- Gadamer, Hans Georg (2006). *Verdad y Método*. Bilbao, Sígueme
- (2008). *Arte y verdad de la palabra*. Madrid, Ariel
- Heidegger, Martin (1981) *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main
- Heidegger, Martin (2008). "...Ποιητικά κατοικεί ο άνθρωπος..." ("...dichterisch wohnt der Mensch..."). Αθήνα. Εκδόσεις Πλέθρον
- Nietzsche, Friedrich (1976). *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Situlgarf. Alfred Kröner Verlag.
- Ὅμηρος (1992). *Ὀδύσεια*. Αθήνα. Εκδοτικός Οἶκος «Κάκτος», Οδυσσεάς Χατζόπουλος
- Παπαγγελή, Θεόδωρος (2013), Η Ρώμη και ο κόσμος της, Λαμπράκη, Ινστιτούτο νεοελληνικών σπουδών.
- Wiltgenstein, Ludwig (2008). *Tractatus logico-philosophicus* (edición bilingüe). Madrid. Tecnos

\* **Juan Carlos Jurado Reyna**. Licenciado y Magister en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE. Candidato a PhD. en Estudios Políticos de la FLACSO. Realizó estudios de Lenguas Clásicas, Filosofía y Teología en la Universidad Aristotélica de Tesalónica (Grecia). Profesor de la cátedra de Estudios del Lenguaje en la FACSO.