

## EL LENGUAJE COMO POEMA GASTADO Y OLVIDADO. ANÁLISIS DE LAS RELACIONES ENTRE POESÍA Y LENGUAJE DESDE UNA PERSPECTIVA ONTOLÓGICA\*

Language as a Used-up and Forgotten Poem. Analysis of the Relationship between Poetry and Language from an Ontological Perspective

Antonio Gutiérrez-Pozo

Universidad de Sevilla (España)

[agpozo@us.es](mailto:agpozo@us.es)

ORCID 0000-0003-4143-1854

### RESUMEN

El artículo analiza las relaciones entre lenguaje y poesía desde la comprensión ontológica del poder de la palabra expuesta por Heidegger y Gadamer, y en contraposición a la comprensión positivista del lenguaje y la poesía. Comenzamos por el estudio de la posición positivista. Para esta, el lenguaje es una herramienta de que podemos disponer y la poesía es ese mismo lenguaje, pero elevado a una gran potencia. Luego presentamos la comprensión ontológica de esta cuestión. Entonces vemos que la poesía es la esencia del lenguaje, la cual consiste en verdad, en traer al ser las cosas. Finalmente, deducimos de aquí que este poder poético se gasta y se olvida. Este es el origen del lenguaje que usamos cotidianamente.

**Palabras clave:** *lenguaje, poesía, hablar, decir, verdad, Heidegger, Gadamer.*

### ABSTRACT

The article analyzes the relationship between language and poetry from the ontological understanding of the power of the word as expounded by Heidegger and Gadamer and in contrast to the positivist understanding of language and poetry. We begin by studying the positivist position. For it, language is a tool at our disposal and poetry is this same language, but elevated to great power. Then, we present the ontological understanding of this question. Also, we see that poetry is the essence of language, which indeed consists in bringing things into being. Finally, we deduce here that this poetic power is used up and forgotten. This is the origin of the language we use every day.

**Keywords:** *language, poetry, to speak, to say, truth, Heidegger, Gadamer.*

---

\* Este artículo ha sido publicado en el marco del proyecto “La filosofía iberoamericana del siglo XX y el desarrollo de una razón plural” (PID2022-138121NB-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

## INTRODUCCIÓN

Paul Valéry sostenía que conocer la biografía de un poeta y sus opiniones acerca de diversos temas no era un saber desdeñable, como tampoco lo era indagar en su psique, rastrear sus fuentes y averiguar los referentes que le pudieron inspirar, pero, al tiempo, afirmaba que “en esta literatura no he hallado casi nada que me sea útil. Es una literatura buena para conversar, discutir, impartir conferencias, realizar exámenes y tesis, en fin, para todas esas dimensiones externas al tema en sí” (Valéry, 2010, p. 1290).

Con esta literatura exterior no se puede acceder “al conocimiento poético” del poema, que es lo que pretendemos, y ello se debe a que, explica Valéry (2010, pp.1289s), “la poesía se constituye y se trasmite en el abandono más puro y en la espera más paciente y honda”, de manera que para poder estudiarla hay que analizarla en su propio ser, y atender solo de forma secundaria a los alrededores de la poesía en sí misma. Esto es lo que procuramos hacer en este artículo, centrarnos en la esencia de la palabra poética para revelar fenomenológicamente su sentido. Para acometer esta tarea consideramos que resulta esencial impugnar la comprensión positivista de la poesía, para la cual lo poético está subordinado al lenguaje, entendido ya de entrada como un instrumento que siempre está disponible. El método que vamos a emplear combina la fenomenología y la dialéctica. Pensaremos en clave fenomenológica hasta sus últimas implicaciones la tesis positivista ya nombrada, y ello nos llevará dialécticamente a su propia negación, lo que nos permite alcanzar un concepto ontológico y nada positivista del lenguaje que, finalmente, nos desvela que preguntarse por la poesía es lo mismo que preguntarse por la esencia del lenguaje.

Ante todo, lo que intentamos es respetar el carácter de la palabra poética, porque solo así podremos comprender su significado, sin violentarla, sin sojuzgarla imponiéndole la disciplina del concepto, peligro que acecha constantemente a cualquier aproximación filosófica a la poesía. Para eludir este riesgo, la

comprensión filosófica, lógicamente desarrollada mediante conceptos, debe ironizarse a sí misma, es decir, tiene que combatirse a sí misma, luchar contra su natural propensión a asaltar el campo de la poesía a invadir el terreno de la poesía, forzarlo y reemplazarlo poniéndose en su lugar. En la interpretación de la obra poética de Hölderlin, Heidegger escribe que:

para que lo poetizado (*Gedichtete*) de forma pura en el poema se muestre con más claridad, el intento de discurso explicativo debe romperse. Por el bien de lo poetizado, la interpretación (*Erläuterung*) del poema tiene que afanarse por convertirse en algo superfluo. (Heidegger, 1981a, p. 8)

Aunque nuestra interpretación de un poema sea fielmente respetuosa con todos sus perfiles y registros, en el fondo es el poema en su presencia lo que permanece y vale, de modo que aquella explicación interpretativa siempre queda supeditada al propio poema. Pero la propia naturaleza de interpretar se resiste a aceptar este papel secundario. Por eso puede escribir Heidegger que “el acto más difícil de cualquier interpretación (*Auslegung*) es desaparecer delante del puro estar-ahí (*Dastehen*) del poema” (Heidegger, 1981a, p. 8). Esto no significa que la interpretación desaparezca sin más, sino que se transforma. El objetivo final del discurso interpretativo no es por tanto consumir su nativa tendencia a sustituir el poema por él mismo; más bien, consiste en —ironizándose primero a sí mismo— hacerlo hablar, llevarlo a la plenitud del decir del poema, pero empleando la claridad conceptual como método.

Tal actividad que debe practicar la interpretación de ironizarse a sí misma resulta ardua, ya que supone detener su impulso natural de carácter imperialista que la llevaría a arrebatarse a la poesía su propio decir para ponerse en su lugar. Pero, aunque el interpretar logre aclarar el decir poético, la presencia lingüística del poema, inagotable e insuperable, es intraducible al discurso conceptual. El pensar del concepto no puede mediarla plenamente.

De ahí que el interpretar nunca nos resulte suficiente y volvamos irremisiblemente al poema. El propio acto interpretativo nos devuelve al recitado literal del poema. En este sentido establece Gadamer la diferencia entre el hablar corriente, cotidiano, y la palabra poética. La palabra en el habla cotidiana se emplea de una manera simplemente comunicativa, de modo que podemos olvidarla y descartarla en cuanto comprendemos lo que dice, mientras que, en cambio:

Sabemos que un poema no está acabado porque lo conozcamos. Nadie podrá decir de un gran poema que ya lo conoce y que se aparta de él. Al contrario. Cuanto mejor lo conozco (*kenne*), más lo comprendo (*versteh*), o sea, lo interpreto (*auslege*) y vuelvo a interpretarlo. (Gadamer, 1993a, p. 249)

Finalmente, nos quedamos siempre en el poema, en su decir literal. Por eso aprendemos los poemas de memoria y nos los repetimos interiormente, y escuchamos constantemente su decir. Quizás en esto consista su mejor interpretación. Dejar que diga la propia e insustituible palabra poética.

#### **RELACIÓN DE LA POESÍA Y LAS ARTES**

Las palabras ‘poético’ y ‘artístico’ se emplean a veces como sinónimas, y con el término ‘poesía’ designamos, al tiempo, la esencia de lo artístico y el arte de la palabra. Heidegger diferencia *Poesie*, arte de la palabra, y *Dichtung*, esencia poética del arte. Ciertamente, “todo arte es esencialmente poesía (*Dichtung*), como dejar acontecer la llegada de la verdad del ente” (Heidegger, 1977, p. 59). Esto significa que “la poesía (*Poesie*) es solo una de las formas del programa de esclarecimiento de la verdad, o sea, en sentido amplio, del poetizar (*Dichtens*)” (Heidegger, 1977, p. 60). Poetizar, la actividad que caracteriza al arte, consiste en poner en obra la verdad de lo existente. Esta operación es lo esencial, y la poesía, el arte de la palabra, es un modo de ese desplegarse ontológico de la verdad, un modo de llevar a cabo la verdad.

Ahora bien, Heidegger sostiene que “la obra de lenguaje (*Sprachwerk*), en sentido riguroso, el poema, posee un lugar privilegiado en el conjunto de las artes” (Heidegger, 1977, p. 61). De hecho, ya en Grecia encontramos esta preeminencia del arte poético y por este motivo usaron la misma palabra, *poiesis* (ποίησις), para referirse al acto creativo en general y al arte de la palabra, la poesía. En el mundo griego, *poiesis* posee doble sentido. Por un lado, es aquella actividad que se materializa en un objeto, un acto del acto del sujeto que produce un objeto, a diferencia de la *praxis* (πρᾶξις), actos que comienzan y acaban en el propio sujeto y que caracterizan a la ética (Aristóteles, 2002, 1140a, pp. 90s). Por otro lado, *poiesis* es también el acto de crear, o sea, la actividad que hace que algo pase de no ser a ser, el acto que trae lo creado al ser, a la existencia. Según Platón, “cuando se pasa del no-ser al ser, sea de la forma que sea, la razón de ese tránsito es creación” (Platón, 1966, 205b, p. 58. Véase Heidegger, 2000a, p. 13; Heidegger, 2000b, pp. 43s). Crear es llevar a presencia lo no presente, es decir, desocultar, un modo del *aletheuein* (ἀληθεύειν) (Aristóteles, 1998, 1051b, pp. 15, 474). La poesía es el crear por antonomasia, ya que en el lenguaje se desvela de forma primaria el ser de las cosas. Originariamente, las cosas se dan en la palabra. El primario traer a presencia algo es nombrarlo. Incluso cuando nos referimos a algo que excede al lenguaje, hablamos de ello, lo referimos en el lenguaje. Lo caracterizamos —lingüísticamente— como algo que trasciende las palabras. Nos es imposible eludir el lenguaje, escapar de él. “El ser que puede ser comprendido es lenguaje”, afirmó Gadamer (1990, p. 478).

Que el término *poiesis* fuese reservado en Grecia para denominar el hecho de producir algo en palabras significa que la poesía, para los griegos, desempeñaba un papel prominente entre las artes como forma privilegiada de la verdad, o sea, del desocultamiento del ser de las cosas. La poesía entonces procedía de la inspiración y suministraba un conocimiento superior, de modo que no se la comprendía como ‘arte’ (τέχνη), como destreza que se puede

enseñar y aprender siguiendo unas determinadas reglas (véase Tatarkiewicz, 2000, p. 33). Para Platón, “los grandes poetas no lo son debido al uso de una técnica (*τέχνης*) que permitiría decir sus bellos poemas, sino gracias a que son inspirados y poseídos por un dios” (Platón, 2003, 533e, p. 35). Los poetas por tanto no son esencialmente hábiles conocedores de unas reglas que emplean para escribir poemas, no son meros técnicos, sino sobre todo personas impulsadas por una fuerza interior divina que les conduce a un estado de delirio, la locura (*μανία*), que es el verdadero motor creativo (Platón, 1961, 244d, p. 32). Los poetas son *en-thousiastas*, personas que llevan un dios dentro. La destreza —arte— de las artes plásticas es la mimesis, la técnica de la imitación (*τέχνη μιμητική*) (Platón, 1965, 265a, p. 385), la habilidad de reproducir la realidad con tal exactitud que simula ser la propia realidad, hasta el extremo de engañarnos. En cambio, el fruto de la *manía* o inspiración divina es un conocimiento o visión superior que la inteligencia racional no puede alcanzar. Volvemos a encontrar este vínculo entre poesía, visión y locura en Nietzsche: “¡Solo loco (*Narr*)! ¡Solo poeta (*Dichter*)!” (Nietzsche, 1980, pp. 372s).

#### EL CONCEPTO POSITIVISTA DEL LENGUAJE Y LA POESÍA

La concepción dominante del lenguaje, determinada por el positivismo, se aparta totalmente de aquel concepto originario del decir poético como desvelamiento de la verdad de lo existente. Para el positivismo, el lenguaje es un simple instrumento comunicativo ya disponible y que usamos para entendernos unos con otros, siempre en referencia a un mundo que está ahí dado de antemano con independencia del lenguaje. En esta concepción positivista, precisa Heidegger (2000c, p. 193), “el lenguaje deviene medio expresivo” y “el ser humano se conduce como si fuese configurador (*Bildner*) y dueño (*Meister*) del lenguaje”. Entonces:

El lenguaje sirve a las vías comunicativas mediante las cuales se extiende la objetivación (*Vergegenständlichkeit*) como acceso homogéneo a todo por parte de todos, violando todos los límites.

Así cae el lenguaje bajo la dictadura de la opinión pública (*Öffentlichkeit*). (Heidegger, 1976, p. 317)

Para responder desde la posición positivista a la pregunta acerca del tipo de relación que mantiene este lenguaje con la poesía, hay que empezar señalando sencillamente que, en principio, la poesía es lenguaje, que el decir poético está hecho con las mismas palabras que empleamos en el hablar cotidiano. Así, la poesía da por supuesto el lenguaje como un material previo y disponible. En esta perspectiva positivista del lenguaje, según Heidegger (1981b, p. 43), “el campo de trabajo de la poesía es el lenguaje. La esencia de la poesía tiene que entenderse desde la esencia del lenguaje”. Pero entonces la poesía se convierte en un adorno de la palabra diaria. La palabra poética es la misma palabra cotidiana, pero potenciada. Esta potenciación es lo que le permitiría decir lo que esa otra palabra no puede. En este sentido, Antonio Machado destacó que “también le es dado al poeta su material, el lenguaje, como al escultor el mármol o el bronce” (Machado, 1988a, p. 689). La comprensión orteguiana de la poesía representa paradigmáticamente esta posición positivista:

La poesía, en rigor, no es lenguaje. Usa de este, como mero material, para trascenderlo y se propone expresar lo que el lenguaje *sensu stricto* no puede decir. Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina. Surge como una nueva potencia de la palabra irreducible a lo que esta propiamente es. (Ortega, 1983a, p. 491n)

Dicha concepción positivista subyace igualmente al concepto semiótico de la poesía y el lenguaje. Según la semiótica, el lenguaje existe primero como un elemento ya dado, y luego, sobre él, aparece la poesía como un lenguaje con unas determinadas cualidades. La poesía da por supuesto el lenguaje. Jakobson defendió esta comprensión de la relación entre lenguaje y poesía, que queda así compendiada: “Toda lengua puede producir poesía. Nada de la poesía es extraño a la lengua. No se puede pensar la

lengua totalmente si no se incluye en ella la posibilidad de su poesía” (Milner, 2002, p. 137). Si la poesía no contiene nada ajeno al lenguaje se debe a que la poesía presupone la existencia del lenguaje, lo que significa que el decir poético es una posibilidad del lenguaje predado. La concepción semiótica de las funciones del lenguaje parte de esta tesis.<sup>1</sup>

Al buscar Jakobson “la *differentia specifica* del arte de la palabra en relación con el resto de las artes y otros modos de comportamiento verbal”, esto es, al preguntarse “¿qué hace que un mensaje verbal sea obra de arte?” (Jakobson, 1975, p. 348), está ya asumiendo que el lenguaje es presupuesto por la poesía, que entonces consistiría en un añadido egregio del lenguaje, algo que logra convertirlo en arte. El lenguaje ya dado que existe antes que la poesía funciona artísticamente, convirtiéndose en poesía, solo tras la posesión de unas determinadas características. Estos rasgos permiten que el lenguaje habitual devenga lenguaje poético. A propósito, Jakobson (1975, pp. 382s) aclara que las notas propias del lenguaje artístico son la capacidad de volver y reflexionar sobre él mismo, y la ambigüedad.<sup>2</sup> En suma, para la perspectiva positivista del lenguaje, la poesía se reduce a una función del lenguaje, aquella en la que el lenguaje, gracias a esas características, logra una potencia superior a la que posee habitualmente. Nosotros pretendemos alcanzar un concepto más originario del lenguaje y la poesía.

---

1 Karl Bühler propuso en 1933 tres funciones del lenguaje: referencial, expresiva y conativa. Posteriormente, Jakobson (1960) añadió tres más: fática, metalingüística y poética.

2 Umberto Eco (1987, pp. 62s) subraya que el lenguaje se usa poéticamente cuando es ambiguo, autorreflexivo y, a la vez, verosímil e increíble. Para ser artístico, el texto poético debe contradecir lo que espera el público, pero, al tiempo, debe hacerlo de modo que esa ruptura sea verosímil, creíble. Primero rompe con las expectativas y resulta increíble, sorprendente, y luego se reconcilia con estas.

## POESÍA Y JEROGLÍFICO

Lenguaje y poesía, de entrada, son signos, herramientas útiles para expresar y comunicar algo que pensamos, para significar. Esto mismo puede decirse de las artes en general. Ortega aclara que, entre las actividades semánticas, el lenguaje es “el instrumento más perfecto que para comunicarse tienen los hombres”, porque “su perfección consiste en que al ‘decir’ no solo comunicamos algo, sino que lo patentizamos, lo declaramos de modo que no sea cuestionable qué es eso que queremos comunicar” (Ortega, 1983a, p. 490). El lenguaje por tanto no solo comunica, sino que, al tiempo, declara; pone en claro lo que comunica, de modo que pretende que “su actividad comunicativa no necesite interpretación” (Ortega, 1983a, p. 490). Esto no significa que el lenguaje satisfaga totalmente su pretensión de comunicar y declarar, y que por ello no tenga que interpretarse. Nunca lo logra. El lenguaje es una herramienta para significar, pero inevitable y lamentablemente una herramienta desajustada (Noël, 1971, p. 121). También el jeroglífico es una operación semántica, pues transmite significados. El jeroglífico nos dice algo valiéndose de figuras, pero, frente al lenguaje, su “sentido no está en ellas declarado, patente, sino latente”, de manera que “exige un esfuerzo de interpretación” (Ortega, 1983a, p. 491).

Dado que su decir necesita interpretación, puesto que no patentiza, no declara, la poesía en particular y en general el arte, como instrumentos semánticos, parecen más cerca del jeroglífico que del lenguaje. Pero realmente el parecido entre arte —y poesía— y jeroglífico se reduce a esa necesidad de interpretación. Existe una distinción esencial, que permite definir arte y poesía. Realmente, el jeroglífico solo es un juego, y por eso su forma de significar y comunicar es arbitraria, no se debe a la necesidad. Lo que dice de manera indirecta se puede decir de modo sencillo y directo. Solo tenemos que ver su solución, la cual reemplaza completamente al jeroglífico. Entonces, el jeroglífico se vuelve irrelevante y queda como lo que es en el fondo: una forma de ‘matar’ el tiempo. El

jeroglífico consiste verdaderamente en un rodeo ingenioso para decir de manera indirecta o figurada lo que puede ser dicho de modo directo.

Sin embargo, tanto la poesía como el arte solo pueden decir lo que quieren decir justamente como lo dicen. La solución del jeroglífico está fuera del jeroglífico, en una referencia externa que equivale a un código que se puede comunicar directamente, y también indirectamente con otras figuras distintas. De ahí que Adorno pueda afirmar que “las obras de arte con escrituras jeroglíficas cuyo código se ha perdido” (Adorno, 1984, p. 189). Lo que el poema dice solo puede decirse como lo dice el poema. No hay otro código que el propio poema. Por eso, la palabra poética es autónoma, necesaria e insustituible.

Por su parte, Ortega (1983b, p. 476) sostuvo que “cada arte es necesario; consiste en expresar por él lo que la humanidad no ha podido ni podrá jamás expresar de otra manera”. Si pudiera decirlo de otra forma, si pudiera decirlo directamente y no en lenguaje poético, habría que decirlo así, porque de lo contrario el arte —el poema— se reduciría a jeroglífico. Pero es imposible. Esta imposibilidad es el origen de la poesía y del arte en general. El poeta necesita expresar algo que no puede expresar de otro modo. Esto significa que el decir poético comienza cuando concluye el decir habitual y directo del lenguaje, cuando el habla cotidiana es incapaz de decir algo que el poeta ha vislumbrado. El arte, la poesía, “comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye” (Ortega, 1983a, p. 491).

A Rimbaud le preguntaron qué quería decir *Une saison en enfer* (1873). Su respuesta fue: “He querido decir lo que literalmente he dicho” (véase Whidden, 2004, p. 21). A diferencia del jeroglífico, el decir de la poesía, frente al jeroglífico, es insustituible, único. No puede ser suplantado por otro decir, ni indirecto ni directo, porque *lo que* el poeta quiere decir es eso, algo que solo se puede decir tal y como lo ha dicho y no de otro modo. Por eso Gadamer ha podido afirmar que “lo que diferencia a la literatura es el surgir

(*Hervorkommen*) de la palabra, de manera que la irremplazable unicidad del sonido permite la declaración de una indeterminable multivocidad de sentido (*Sinn*)” (Gadamer, 1993a, p. 253). Esto significa que “el lenguaje del poema es único e insuperable (*unüberholbar*)” (Gadamer, 1993a, p. 256). No hay ningún discurso interpretativo que pueda sustituir al poema y ponerse en su lugar. *Lo que* el poema designa solo está en él, y no en una referencia exterior a él. El poema se refiere a él mismo. El propio poema es su referencia. Por eso, la poesía no es arbitraria, ni caprichosa. A diferencia del jeroglífico, no es un juego. Ninguna solución puede reemplazarla. Al jeroglífico lo sustituye —y supera— su solución. Cuando la tenemos, lo desechamos. El poema, en cambio, está ahí siempre. Porque su decir es único volvemos siempre a él.

#### QUERER DECIR Y PODER DECIR

La distinción fundamental entre jeroglífico y poema reside en el contenido, en *lo que* se intenta decir. La ausencia de declaración no es ya juego, como lo es en el jeroglífico, y deviene necesidad —lo que pasa en el poema— cuando el lenguaje predado no sirve para satisfacer la *voluntad de decir*, pues ni todo ni siempre puede decirse patente y claramente lo que se quiere decir. El decir da por supuesto un querer decir,<sup>3</sup> una palabra o verbo interior que no es simplemente subjetivo, sino que consiste en *lo que* se quiere decir, una objetividad o cosa por decir, algo que excede la conciencia del hablante y lo dicho de forma efectiva con palabras exteriores: “Forma parte de la esencia del lenguaje que el mentar (*Meinen*) supera lo dicho (*Gesagte*) siempre” (Gadamer, 1993b, p. 19). Lo que se pretende decir, la intención expresiva, siempre sobrepasa lo que conseguimos efectivamente decir. La causa del lenguaje, el *querer decir*, es anterior a este. Por sí mismo, el lenguaje preexistente limita la voluntad de decir, las posibilidades del decir. El *habla*,

---

3 “Querer-decir (vouloir-dire) está vinculado esencialmente a la creación y expresión de proposiciones” (Benveniste, 2012, p. 144; véase Saussure, 1971, p. 30).

el lenguaje, no resulta suficiente para decir lo que se quiere y se tiene que decir. No puede expresar totalmente el querer decir. Lo que se dice siempre es menos. Esto significa que lo dicho implica un no-dicho, el exceso que supone la voluntad de decir.<sup>4</sup> En esta inadecuación entre el lenguaje y el querer decir está el comienzo de la poesía. La insuficiencia del lenguaje origina la poesía. El poeta vislumbra *algo* más allá de lo que ya sabemos y decimos, y experimenta la necesidad de expresarlo, pero el lenguaje pre-existente no basta para lograrlo. De ahí que lo que dice siempre encierre algo no-dicho: “El decir de un poeta permanece no dicho” (Heidegger, 1985a, p. 33). Eso que atisba o vislumbra, lo que ve, supera su conciencia intencional y, por tanto, excede lo que se puede decir conceptualmente. Schelling confirma que:

El artista parece que ha representado en su obra instintivamente y más allá de lo que puso intencionalmente en ella un infinito (Unendlichkeit) que ningún entendimiento finito puede desplegar. (Schelling, 1985, p. 687)

El poeta —el artista— piensa sin conceptos o intuitivamente lo que conceptual o predicativamente no puede pensar. Por eso, “la característica primordial de la obra de arte es un infinito no consciente (*bewußtlose Unendlichkeit*)” (Schelling, 1985, p. 687), porque el artista pone en esta una ‘idea’ (infinita) que está en su conciencia intuitivamente, no discursivamente. Para justificar y entender la extraña naturaleza del artista y su obra, el romanticismo e idealismo apelaron a la conciencia del genio, pues solo así se puede explicar que el poeta diga aquello que ni siquiera él puede entender conceptualmente.

Hay que decir lo que se quiere decir y no se puede decir directamente. Este decir no declarativo e indirecto es precisamente la poesía. Igual que el jeroglífico, el decir poético *declara*

---

<sup>4</sup> Por eso Heidegger (1983a, p. 108) entiende el leer (*lesen*) como “la reunión de lo no-dicho (*Ungesprochene*) en lo dicho”.

*no declarativamente*, o sea, dice indirectamente, pero a diferencia del jeroglífico, solo puede declarar —decir— lo que declara tal y como lo declara. Lo que el poeta, en los límites del decir, ha intuido solo se puede decir como lo dice. Eso que ha vislumbrado existe exclusivamente en el concreto decir indirecto de la palabra poética correspondiente. De ahí que, aunque interpretemos con rigor y profundidad un poema, siempre acabemos leyendo las exactas palabras del poema, pues solo en ellas está (dicho) eso que se ha vislumbrado y se quería decir. El mismo poema es lo que más dice. De acuerdo con el texto de Ortega (1983a, p. 491n), la poesía *sensu stricto* no es lenguaje, que es declaración declarativa, porque se propone decir lo que excede al lenguaje.

Así, la poesía es la palabra del lenguaje superpotenciada. Aquí estamos estableciendo una dialéctica entre dos tipos de palabra o dos dimensiones del lenguaje. La palabra ya dada del lenguaje, por una parte, la palabra social establecida que empleamos habitualmente. La palabra del habla. Por otra parte, la palabra original, la que crea, la palabra originaria y poética. Esta palabra se localiza en los límites del hablar y logra aumentar sus posibilidades. Son el *hablar* y el *decir* en términos orteguianos. El hablar es definido por Ortega (1983c, p. 248) como “usar una lengua en cuanto que está hecha y nos es impuesta por el contorno social”. Ahora bien, esa lengua de que disponemos para emplearla ha sido antes hecha, pero “este hacer no es ya simplemente hablar, es inventar nuevos modos de la lengua, porque los que hay ya no satisfacen, no bastan para decir lo que se tiene que decir” (Ortega, 1983c, p. 248). Producir el hablar, crear lenguaje, es ‘decir’, “una actividad anterior al habla y a la existencia de una lengua tal y como esta ya existe ahí” (Ortega, 1983c, p. 248). Hablar es repetir mecánicamente algo establecido e impuesto al sujeto; decir es la palabra en su auténtico sentido, como creatividad que

surge originariamente desde la vivencia.<sup>5</sup> Estas dos funciones de la palabra, decir y hablar, pertenecen a lo que Saussure llama *parole*, o sea, la existencia subjetiva del hablante concreto de la *langue*, que consiste en la vida objetiva del lenguaje, sus reglas y sus significados convencionales.<sup>6</sup>

#### LA DIALÉCTICA ENTRE LA PALABRA SOCIAL Y LA PALABRA POÉTICA

Más profundo que el hablar es el decir poético como palabra que brota de la vida, del contacto primario con las cosas. Cuando ese decir originario se establece y se instituye nace la lengua. La poesía constituye el habla. Machado reproduce esta diferencia entre las dos palabras al sostener que “la palabra es, en parte, valor de cambio, producto social, instrumento de objetividad, y el poeta pretende hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo” (Machado, 1988a, pp. 689s). La diferencia entre hablar y decir equivale a la que existe “entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una moneda y una joya” (Machado, 1988a, p. 690). Gadamer se vale de una metáfora de Valéry para identificar la palabra del hablar cotidiano con un billete, que no vale lo que dice valer, y la palabra poética con la moneda de oro, que vale realmente lo que dice, de modo que si la palabra corriente “muestra (*zeigt*) algo para desaparecer después de mostrarlo”, que es lo que caracteriza

---

<sup>5</sup> Esta diferencia es paralela a la que encontramos en Merleau-Ponty (2001, p. 446) entre la “palabra secundaria” —hablar—, que “traduce una idea ya tenida”, y la “palabra originaria” —decir—, que “primero hace existir esa idea para nosotros y los demás”.

<sup>6</sup> Langue, lengua, es “un producto social de la facultad lingüística y un sistema de convenciones imprescindibles que una sociedad adopta para facilitar el ejercicio individual de aquella facultad” (Saussure, 1971, p. 25). La lengua entonces “no es una función del hablante, sino el producto que el hablante emplea pasivamente”, o sea, “la parte social del lenguaje, externa al individuo, que ni puede crearla ni modificarla, y que existe exclusivamente gracias a una suerte de contrato entre los componentes de la sociedad” (Saussure, 1971, pp. 30s). Preexiste independientemente del hablante que la emplea. Este uso individual, concreto, es la ‘palabra’ (*parole*), la lengua viviendo en el individuo (Saussure, 1971, p. 30).

al billete, que solo vale referido al oro en cuyo lugar existe, la palabra poética, en cambio, como la moneda de oro que vale por sí misma, “se revela en su manifestarse mismo y permanece ahí plantada” (Gadamer, 1993c, p. 19; 1993d, p. 233). El billete no vale *per se*, sino solo en tanto se refiere al oro, igual que la palabra corriente, pero la palabra poética equivale al oro. Para convertir el habla preexistente y social en un decir único y personalísimo de lo que exclusivamente el poeta ha vislumbrado, el artista de la palabra “necesita convertir la moneda en joya” (Machado, 1988b, p. 1315). Conseguirlo es difícil.

El poeta no tiene más remedio que emplear la lengua ya dada, pues de lo contrario no podría ser entendido. Merleau-Ponty calificaba este trabajo de “operación paradójica”, porque con ella la palabra pretende “lograr mediante palabras cuyos significados están dados y disponibles una intención que trasciende y transforma los significados de las palabras” (Merleau-Ponty, 2001, p. 445). El habla social ya posee elaborados unos sentidos extraños al sentido individual que el poeta intenta comunicar valiéndose de ella.

La dialéctica establecida entre la palabra social de todos y la palabra poética y única que satisface el querer decir individualísimo, constituye una experiencia trágica que Hegel presenta así: “Lo que solamente yo pienso (*meine*) es mío, me pertenece como este individuo singular; pero si el lenguaje solo expresa lo universal, no puedo decir (*sagen*) lo que solamente yo pienso” (Hegel, 1986, p. 74).

En rigor, el lenguaje nunca es del poeta, pertenece a la sociedad, a todos. Por eso no se expresa como el yo individual y único que es. Pero el poeta está obligado a emplearlo para poetizar: “Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos” (Machado, 1988a, p. 690). El poeta está condenado a vivir esta experiencia trágica: hacer de la palabra de todos y preexistente expresión de su yo. El habla que empleamos cotidianamente manifiesta solo lo general, lo objetivo, y no sirve para

expresar el nuevo horizonte aún innominado que ha atisbado el poeta. Con Machado, el poeta, frente al joyero que sí puede deshacer la moneda y darle una nueva configuración —una joya—, ha de emplear las mismas palabras del lenguaje establecido, sin poder liberarse de sus sentidos. Con esas palabras, creadas para denominar unas determinadas y pasadas experiencias y sentidos, el poeta dice lo novedoso que ha entrevisto, aquella objetividad única que está en su psique particular. La dificultad reside en que debe proporcionarles a esas palabras sentidos nuevos, pero manteniendo también el sentido social que tenían, porque esto es lo que le permite ser comprendido. El joyero elabora un material puro, no estructurado, el metal ya derretido y fundido, mientras que el poeta trabaja con las palabras del lenguaje, una materia articulada por la tradición cultural. Para vencer aquella dificultad, el poeta tiene que transformar las palabras, retorcerlas, valiéndose de los tropos retóricos, especialmente la metáfora. Solo así logra que las palabras exploten y expresen más de lo que expresan. De tal modo las palabras ganan sentidos nuevos. Concretamente, Machado subraya que la metáfora, “medio de expresión indirecto de lo que carece en el lenguaje ómnibus de expresión directa”, es lo que hace posible que el poeta acceda de modo indirecto a lo nuevo entrevisto mediante la palabra vieja usada (Machado, 1988c, p. 1208).

#### **LA POESÍA HACE MUNDO**

Según el positivismo, la cuestión fundamental es transformar el lenguaje establecido en poesía, porque solo así podrá decir lo que en principio no puede. El problema es superar las limitaciones del lenguaje. La palabra poética le da nombre a una realidad novedosa, a *lo que* el poeta vislumbra en el límite de lo decible, algo que excede las posibilidades del lenguaje preexistente. Colocado en el límite del lenguaje, el poeta amplía sus fronteras para incrementar el mundo. La poesía desvela. No existe para decir lo que ya está presente, sino para expresar la novedad vislumbrada. No consiste

en un mero denominar una presencia ya existente, de modo que no se reduce a una herramienta representativa y comunicativa de lo que es. La poesía, al darle nombre a la nueva realidad intuitiva, la manifiesta y aumenta el ser. El decir poético es verdad, *alétheia* (ἀλήθεια), un decir que crea (desvela) una palabra con valor ontológico. Hace mundo. El decir de la poesía consiste en creación, *poiesis* (ποίησις), creación, o sea, es un traer lo dicho al existir. La poesía da nombre originariamente y esto equivale a llamar lo nombrado a la existencia. Por eso es verdad, porque es el acto creativo en el que la cosa se manifiesta en su ser originario.

Según Heidegger (1983b, p. 16), “en primer lugar, las cosas son, llegan a ser, en el lenguaje, en la palabra (*Wort*)”. En consecuencia, “el lenguaje es la casa del ser (*Haus des Seins*)” (Heidegger, 1976, p. 313). Las cosas acceden al ser, se desvelan, en la palabra poética: “La poesía es el nombrar (*Nennen*) que funda el ser y la esencia de las cosas” (Heidegger, 1981b, p. 43). Esta palabra poética, en tanto palabra que nombra originariamente las cosas, es la primera palabra, la protopalabra. Es como la palabra creadora del Génesis, que nombra y crea, desvela, desde la nada. Ortega precisa que esta palabra es “un instante de excepcional pureza creadora”, el momento “en que un nombre nace, en que por vez primera se *llama* a una cosa con un vocablo” (Ortega, 1983d, p. 384). El nombre poético, en tanto nombra las cosas y las lleva al existir, es el “auténtico nombre de las cosas” (Ortega, 1983e, p. 292; 1983d, p. 386).

El ser consigue mediante la palabra de la poesía su primer momento de claridad en la conciencia reflexiva: “Siempre habla el poeta como si el ente se expresara por vez primera” (Heidegger, 1983b, p. 29). En la poesía, el ser de todo lo existente se revela en la conciencia lingüística. El ser deviene palabra, que de este modo adquiere relevancia ontológica. Según el positivismo, el ser humano es dueño del lenguaje, reducido a instrumento. Al contrario, en esta perspectiva ontológico-lingüística, “el lenguaje es señor del ser humano” (Heidegger, 2000c, p. 193), pues en el

lenguaje es donde se constituye el mundo que delimita el horizonte existencial de los humanos. En el lenguaje se expresa realmente el ser, no los seres humanos. No es ya una herramienta que esté a disposición de sus dueños humanos. En la palabra poética acontece el primer y originario desvelarse del ser de las cosas. La poesía es la protoconciencia clarividente del mundo, el lugar de la manifestación originaria de todo lo que es. María Zambrano escribe que “la palabra es la luz de la sangre” (Zambrano, 1991, p. 119), es decir, el espacio donde la vida se hace autoconsciente. El significado que late en el mundo vital permanecería inexpresado si la poesía no lo llevase a la palabra. El ser entonces no podría ser comprendido. El decir poético, como conversión de lo existente en palabra, es la primera y antepredicativa reflexión sobre lo existente, previa a cualquier teoría, anterior a los conceptos. En palabras de Ricoeur (1965, p. 47), la poesía es “aurora de reflexión”. Como amanecer del pensamiento, el decir poético equivale a un germen intuitivo que estimula y produce conceptos, pero ninguno le será completamente adecuado, ni podrá entonces sustituirlo.

Este decir poético nace del silencio del habla establecida. Para que haya poesía hay que detener y suspender el lenguaje cotidiano. La palabra originaria que constituye el mundo implica la ruptura de la palabra habitual que lo representa. Para llegar a este nivel ontológico de la palabra y, mediante esta, al ser primario del mundo, tenemos que aprender a vivir en lo que tiene nombre, en la ausencia de lenguaje, en el silencio: “Si el ser humano aspira a volver a toparse con la cercanía del ser, debe aprender a existir en lo que no tiene nombre (*Namenlosen*)” (Heidegger, 1976, p. 319). El silencio del lenguaje establecido es la condición necesaria de posibilidad del nombramiento originario de las cosas.

Por su parte, Juan Ramón Jiménez reclama a un poder superior la disolución del habla para poder decir poéticamente, para revelar la verdad de la cosa: “¡Señor, que se me olvide hablar!” (Jiménez, 1967, p. 256). Por tanto, sentencia Heidegger, “un ‘es’ se da donde se quiebra (*zerbricht*) la palabra” (Heidegger, 1985b,

p. 204). Solo tras el silencio del habla, de la palabra diaria que suena, se desvela el ser del mundo. Y Heidegger precisa que “quebrar quiere decir que la palabra que suena vuelve a lo que no suena (*Lautlose*), a donde es dada, al sonido del silencio (*Stille*)” (Heidegger, 1985b, p. 204). El decir poético habita justo en la frontera entre el lenguaje y lo innominado, en el misterio, en lo indescifrable que se manifiesta en tanto se encubre. Sin misterio no puede existir la poesía: “Mientras haya un misterio para el hombre/ ¡habrá poesía!” (Bécquer, 1973, p. 406). Machado (1988d, p. 472) cantó que “el alma del poeta/ se orienta hacia el misterio”. La relación del poeta con el misterio no tiene como fin la resolución y desaparición del misterio. Su objetivo es preservarlo como misterio. Por eso, Heidegger considera que “la misión poética por excelencia, la única”, no es otra que “el casi poder descubrir el misterio (*Geheimnisses*)” (Heidegger, 1999, p. 251).

#### LA POESÍA COMO TEXTO EMINENTE

La tradicional y dominante metafísica de la representación se basa sobre el concepto de verdad como adecuación. En esta, la palabra, como signo que es, representa una realidad ya dada de antemano. Su vínculo con lo real es la ‘referencia’. La relevancia ontológica del decir poético implica otra metafísica bien distinta. Así, Gadamer confirma que “un texto es poético cuando no acepta ese nexo con la verdad” (Gadamer, 1993e, p. 286). Lejos de comprenderse mediante los conceptos de adecuación y referencia, la verdad poética solo puede concebirse como descubrimiento con calado ontológico, lo que implica modificar el vínculo entre palabra y mundo al margen de la idea de representación. La palabra ya no es un simple signo de una realidad externa e independiente de la palabra. Ahora no hay mundo sin palabra, que es, al tiempo, descubrimiento y fundación del ser. La palabra originaria poética desoculta, desvela, trae al ser, no es un simple nombrar una presencia dada. Eso que descubre no existe previa e independientemente del desvelar. Solo es en el desocultar. Este revelar que caracteriza

al decir poético es una operación ontológica, pues lleva al ser aquello desocultado, lo pone en obra.

Encontramos este ‘hacer ser’ en conocido verso de George (2001, p. 107): “Ninguna cosa sea donde se quiebra (*gebricht*) la palabra”. Este verso de George parece contradecirse con el texto anteriormente citado de Heidegger (1985b, p. 204), según el cual solo hay ser cuando se rompe la palabra. No obstante, el verso de George se refiere a la palabra originaria, la palabra ontológicamente relevante, no la del lenguaje ya dado, que es la palabra designada en ese texto heideggeriano. Sin esa palabra ontológica nos quedamos sin mundo, sin ser. Subraya Heidegger (1981b, p. 38) que “hay mundo solo donde hay lenguaje”. Solo en el lenguaje es el mundo. Para Gadamer (1990, p. 478), “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”. No más ser que el que es en el lenguaje. Incluso aquello que decimos que excede al lenguaje, que está más allá de lo decible, realmente es tan solo en ese decir que dice que supera el lenguaje. Nada existe sin la palabra.

El decir poético hace mundo en tanto el nuevo ser que desvela existe precisamente gracias a este, y es que la palabra poética consiste en lo que descubre. El poema significa una realidad, pero no se reduce a ese significar. Lo esencial del decir poético no reside en el mero decir o significar algo, sino en el hecho de que lo significado solo existe en ese decir. El poema pone lo que dice en el ser. Lo significado es la nueva realidad que trae al ser el poema y solo es en el propio poema. Esto quiere decir que el problema de la esencia es inseparable de la cuestión del nexo profundo existente entre lenguaje y ser. En la metafísica de la verdad como descubrimiento o revelación (*alétheia*), la palabra no representa nada que la preexista, sino solo a sí misma: “La palabra poética no es mera indicación de algo ajeno, sino que es aquello que representa (*darstelle*)” (Gadamer, 1993d, p. 233). Lo significado por la palabra poética no es ajeno y exterior, otra cosa; más bien, es lo que significa. La esencia del poema, según Gadamer (1993a, p. 248), es “lenguaje que no solo significa algo, sino que es lo que

significa”. Por no ser verdadera como adecuación a algo exterior y ser verdad como revelación (*alétheia*) de lo que solo es en sí, “la obra de arte lingüística tiene una autonomía propia” (Gadamer, 1993e, p. 286). En ese sentido, el poema es autónomo debido a que no se refiere a algo que sea independiente de él. Por eso la palabra poética, aclara Gadamer (1993f, p. 75), “se demuestra a sí misma y no admite que ninguna otra cosa la verifique”.

Por otro lado, Dufrenne advierte que la autonomía es una característica general del arte en el sentido de que “el objeto estético no es un signo que se refiera a otra cosa, sino solo a él mismo”, de modo que “el objeto representado por el arte no se refiere a nada exterior: no está en un mundo, configura un mundo” (Dufrenne, 1953, I, p. 166; II, p. 449). En lugar de ser medido a partir de un mundo exterior y reducirse a él, el decir de la poesía constituye él mismo un mundo. Un poema no es un signo supeditado a lo de-signado. La palabra de la poesía se consume en sí misma. El decir poético *presenta*, no *representa*. Se niega a ser comprendido como una referencia que se conforma a algo exterior, desde donde pueda ser medido. La poesía es verdadera cuando descubre mundo, cuando lo hace ser, cuando nos lo pone delante. No es verdadera porque diga algo que podemos medir con otra cosa ajena, sino porque experimentamos el ser que es y hace presente. Entonces, nos convence de su autonomía. Por tanto, el decir poético no es falso en el sentido de que “no hay ninguna norma (*Maßstab*) exterior desde la que pueda medirse” (Gadamer, 1993d, p. 239), pero puede ser vacío si no pone nada delante, si no presenta nada. Un poema es vacío cuando no nos convence de que ha abierto un mundo.

Por esto último, aunque creamos comprender correctamente un poema, volvemos a él. Frente a unas notas para una conferencia o un correo electrónico, donde lo escrito solo se refiere a lo ya sabido, el poema es, según Gadamer (1993g, p. 145), “texto eminente”, esto es, “un texto que leemos como texto, de modo que nos remite (*verwiesen*) al hecho de que *está escrito*”. Aquellas notas

o correos son meros textos que nos comunican algo. Recibimos la información que proporcionan y nos deshacemos de ellos, pues solo tenían un papel comunicativo. *Sensu stricto*, no son ‘textos’, sino simples emisores de contenidos. No interesan por sí mismos, sino solo por el mensaje que transmiten. De ahí que puedan ser reemplazados por la información que proporcionan.

Es lógico entonces que, a diferencia de los poemas, no tengamos que volver a leerlos, ni los memoricemos. Si conservamos algún correo y lo releemos se debe a causas sentimentales y subjetivas. Como palabra auténtica y plena que es, la palabra poética está desprovista de ese papel comunicativo. No nos transmite otra cosa que a sí misma. No se la puede sustituir. El discurso comunicativo se disipa después de transmitirnos el contenido que transporta. El poema no, porque en este el propio texto es el significado comunicado. A diferencia del texto comunicativo, donde manda el significado, en el poema prima la propia palabra, el texto. De ahí su eminencia. Esto quiere decir que el texto del poema, lejos de ser simple transmisor de un contenido para luego desaparecer, es *texto eterno*, o sea, un texto que es eternamente texto, que no deja de hablarnos y no mero transmisor de un mensaje. No podemos tirarlo a la papelera. Permanece levantado en su verdad, en lo que presenta. Por esta razón, señalaba Valéry (2010, p. 1294), el poema no se deja reducir a otras palabras, a prosa. Este decir poético es verdad (*alétheia*), pues el ser que revela es su sí mismo. No hay mensaje que pueda suplantar al poema. Si ponemos en su lugar cualquier otro texto, por brillante que sea, arruinaría la verdad que es, el mundo que pone delante se hundiría. Esto explica que los poemas ya conocidos nunca estén cerrados, terminados; más bien, volvemos a estos y nos demoramos (*verweilen*) (Gadamer, 1993a, p. 249).

No podemos decir que nos *sabemos* un poema, que hemos entendido su significado y que podemos olvidarlo. Aunque podamos conocer detalladamente sus distintos significados y los pensamientos que plantea, finalmente retornamos al poema para que vuelva

a hablarnos. El decir poético no tiene su verdad en la intención significativa de la conciencia del autor. En el propio poema está su verdad. El poema mismo es su propia verdad. Para conocer la verdad del poema, el sentido que declara, hay que escucharlo. El decir eminente del poema no nos remite a nada ajeno; nos solicita que nos detengamos.

#### CONCLUSIÓN: LA POESÍA ANTECEDE AL LENGUAJE

Para el positivismo, la poesía presupone el lenguaje, convertido en simple herramienta. Sobre este actúa luego la poesía. Heidegger (1981b, p. 37), en cambio, sostiene que “el lenguaje no es solo un instrumento (*Werkzeug*)”. Radicalizar ontológicamente el concepto de poesía implica radicalizar la comprensión del lenguaje. En tanto palabra primera que pone originariamente nombre a una cosa haciéndola ser, la palabra poética, en el fondo, es el propio lenguaje en su esencial verdad: “El lenguaje, en tanto conversión del ser en palabra es poesía. Es la poesía originaria (*Urdichtung*) en la que un pueblo poetiza (*dichtet*) el ser” (Heidegger, 1983b, p. 180).

El lenguaje, por tanto, empieza siendo poesía, que es entonces el origen de todo lenguaje. “La poesía fue la *lingua prima* común de todas las naciones antiguas”, escribió Vico (1971, p. 258). El positivismo se pregunta cómo es posible que el lenguaje devenga poesía. Esta pregunta no tiene sentido cuando sostenemos que esencialmente el lenguaje es poético. Contra la tesis positivista, la esencia de la poesía no debe ser entendida a partir de la esencia del lenguaje, porque en esencia el lenguaje es ya poesía: “La poesía es el lenguaje originario (*Ursprache*) de un pueblo histórico. De ahí que la esencia del lenguaje sea entendida desde la esencia de la poesía” (Heidegger, 1981b, p. 43). Esto significa que la poesía es la esencia misma del lenguaje. En consecuencia, el carácter ontológico, autónomo y eminente, por ser las cualidades que definen a la poesía, son entonces las características esenciales del lenguaje. Establecida ya su esencia poética, la palabra es naturalmente “fuente del ser” (Heidegger, 1985b, p. 159).

No es cierto entonces aquella tesis según la cual la poesía no es estrictamente lenguaje. No se trata de que no sea lenguaje, lo que ocurre es que el lenguaje es primariamente poético. El lenguaje empieza como poesía: “El lenguaje originario es la poesía como fundación del ser” (Heidegger, 1981b, p. 43). Realmente cuando empezó a hablar, el ser humano empezó a hacer poesía, esto es, a revelar las cosas en su verdad, en su ser. El lenguaje no preexiste y luego se le incorpora la poesía, como si fuera un lenguaje sublimado, tesis defendida por el positivismo. Realmente, “la poesía nunca toma el lenguaje como un material previo disponible, sino que la poesía misma posibilita al lenguaje” (Heidegger, 1981b, p. 43). No puede comprenderse la palabra poética como palabra sublimada, potenciada. Más bien, la palabra es palabra de verdad, palabra que nombra, desvela y hace ser, en la poesía. Solo en la poesía está la palabra en su plenitud, la palabra que pone en obra el mundo. El poeta emplea la palabra, pero no igual que los que las usamos corrientemente, sino “de tal modo que la palabra llega a ser palabra y permanece como tal” (Heidegger, 1977, p. 34).

Aunque el sentido común nos diga lo contrario, no es antes el habla, el lenguaje, y luego el decir, la poesía. El decir es lo primero, luego sigue el habla. La poesía antecede al lenguaje. La poesía es “aquel decir mediante el que accede a lo abierto (*Offene*) aquello de lo que luego hablamos en el lenguaje corriente” (Heidegger, 1981b, p. 43). El lenguaje que habitualmente empleamos y del que se sirve el poeta indirectamente, fue antes poesía, desvelamiento. Luego se gasta, se anquilosa, y deviene en mecanismo de que disponemos. Así pierde su capacidad poética para nombrar y revelar originariamente. Se vuelve entonces habla, lenguaje corriente y ya no dice. El habla es la poesía, pero después de perder su capacidad creadora; el lenguaje cotidiano es el mismo lenguaje que fue decir poético creador, pero anquilosado, embotado. La poesía no debe ser comprendida como forma excelente del lenguaje establecido. Más bien, este lenguaje es poesía olvidada, consumida: “El habla diaria es poema olvidado, gastado” (Heidegger, 1985c, p. 28). Pero

el poeta consigue poetizar con el lenguaje preexistente, a pesar de ser un lenguaje agarrotado y momificado logra reanimarlo poéticamente. Ahora bien, Heidegger (1977, p. 62) enseña que “la poesía acontece en el lenguaje porque este conserva la esencia originaria de la poesía”. Es más, solo recobrar su esencia poética, su poder de descubrimiento, puede salvar al lenguaje de su gradual degeneración en el habla corriente. El carácter originario del lenguaje solo puede ser preservado por el decir poético, frente a la degradación del lenguaje en el lenguaje ya establecido. El lenguaje, según vimos, es la casa del ser, y “los pensadores y poetas son los guardianes (*Wächter*) de esa morada” (Heidegger, 1976, p. 313).

#### REFERENCIAS

- Adorno, Th. (1984). *Ästhetische Theorie* (1969), *Gesammelte Schriften*. Band 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Aristóteles. (1998). *Metafísica* (ed. trilingüe de V. García Yebra). Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (2002). *Ética a Nicómaco* (ed. bilingüe de M. Araujo y J. Marías). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Bécquer, G. A. (1973). *Rima IV (1868)*, *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Benveniste, É. (2012). *Dernières leçons* (1968-69). Paris: EHESS-Gallimard-Seuil.
- Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique I. L'objet esthétique; II. La perception esthétique*. Paris: PUF.
- Eco, U. (1987). *La struttura assente* (1968). Milano: Bompiani.
- Gadamer, H-G. (1990). *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode* (1960), *Gesammelte Werke (GW)*. Band 1. Tübingen: Mohr (Siebeck).
- Gadamer, H-G. (1993a). *Philosophie und Literatur* (1981). *GW*, Band 8 (pp. 240-257).
- Gadamer, H-G. (1993b). *Zwischen Phänomenologie und Dialektik* (1985). En *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen*, *GW*, Band 2 (pp. 3-23).
- Gadamer, H-G. (1993c). *Dichten und Deuten* (1961), *GW*, Band 8 (pp. 18-24).

- Gadamer, H-G. (1993d). Philosophie und Poesie (1977), *GW*, Band 8 (pp. 232-239).
- Gadamer, H-G. (1993e). Der 'eminente' Text und seine Wahrheit (1986), *GW*, Band 8 (pp. 286-295).
- Gadamer, H-G. (1993f). Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit (1971), *GW*, Band 8 (pp. 70-79).
- Gadamer, H-G. (1993g). Ästhetische und religiöse Erfahrung (1964-78), *GW*, Band 8 (pp. 143-155).
- George, S. (2001). *Das Wort (1919). Sämtliche Werke*, Band 9: Das Neue Reich. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hegel, G. W. F. (1986). 1817-31). *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I (1817-31)*, *Werke*, Band 8. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Heidegger, M. (1976). Brief über den Humanismus (1946), *Wegmarken, Gesamtausgabe (Ga)*, Band 9 (pp. 313-364). Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Heidegger, M. (1977). Der Ursprung des Kunstwerkes (1935-36), *Holzwege, Ga*, Band 5 (pp. 1-74).
- Heidegger, M. (1981a). Vorwort (1951), *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Ga*, Band 4 (pp. 7-8).
- Heidegger, M. (1981b). Hölderlin und das Wesen der Dichtung (1936), *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (pp. 33-48).
- Heidegger, M. (1983a). Zu einem Vers von Mörike (1951), *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976), Ga*, Band 13 (pp. 93-109).
- Heidegger, M. (1983b). *Einführung in die Metaphysik* (1935), *Ga*, Band 40.
- Heidegger, M. (1985a). Die Sprache im Gedicht (1952), *Unterwegs zur Sprache, Ga*, Band 12 (pp. 31-78).
- Heidegger, M. (1985b). Das Wesen der Sprache (1957-58), *Unterwegs zur Sprache* (pp. 147-204).
- Heidegger, M. (1985c). Die Sprache (1950), *Unterwegs zur Sprache* (pp. 7-30).
- Heidegger, M. (1999). *Hölderlins Hymnen 'Germanien' und 'Der Rhein'* (1934-35), *Ga*, Band 39.
- Heidegger, M. (2000a). Die Frage nach dem Technik (1953), *Vorträge und Aufsätze, Ga*, Band 7 (pp. 5-36).

- Heidegger, M. (2000b). *Wissenschaft und Besinnung* (1953), *Vorträge und Aufsätze* (pp. 37-65).
- Heidegger, M. (2000c). ... *dichterisch wohnt der Mensch ...* (1951), *Vorträge und Aufsätze* (pp. 189-208).
- Jiménez, J. R. (1967). *Estética y ética estética* (1920-54). Madrid: Aguilar.
- Jakobson, R. (1975). *Lingüística y poética* (1960). En *Ensayos de lingüística general*. J. M. Puyol y J. Cabanes (Trads.). (pp. 347-395). Barcelona: Seix Barral.
- Machado, A. (1988a). *De un Cancionero apócrifo* (1924-36), *Poesía y prosa*, t. II. O. Macrí (Ed.). Madrid: Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado.
- Machado, A. (1988b). Los problemas de la lírica (1924). *Los complementarios, Poesía y prosa*, t. III (pp. 1314-15).
- Machado, A. (1988c). Sobre las imágenes en la lírica (1920). *Los complementarios*, (pp. 1208-13).
- Machado, A. (1988d). *Galerías* (1907), *Poesía y prosa*, t. II.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Phénoménologie de la perception* (1945). Paris: Gallimard.
- Milner, J-C. (2002). À Roman Jakobson, ou le bonheur par la symétrie (1982), *Le périple structural. Figures et paradigme* (pp. 131-140). Paris: Seuil.
- Nietzsche, F. (1980). *Also sprach Zarathustra* (1883-85), *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Band 4. Munchen-Berlin-New York: Deutscher Taschenbuch-De Gruyter.
- Noël, B. (1971). *Le lieu des signes*. Paris: Pauvert.
- Ortega y Gasset, J. (1983a). La reviviscencia de los cuadros (1946), *Obras completas (OC)*, t. VIII (pp. 489-506). Madrid: Alianza-Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1983b). Adán en el paraíso (1910), *OC*, t. I (pp. 473-493).
- Ortega y Gasset, J. (1983c). *El hombre y la gente* (1949-50). *OC*, t. VII.
- Ortega y Gasset (1983d). *Origen y epílogo de la filosofía* (1943-46). *OC*, t. IX.
- Ortega y Gasset (1983e). *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* (1947). *OC*, t. VIII.

- Platón. (1961). *Fedro, Œuvres Complètes (OC)*, t. IV.3, édition bilingue français-grec de L. Robin. Paris: Les Belles Lettres.
- Platón. (1965). *Sofista. OC*, t. VIII.3, édition bilingue de A. Diès.
- Platón. (1966). *El Banquete, OC*, t. IV.2, édition bilingue de L. Robin.
- Platón. (2003). *Ion, OC*, t. V.1, édition bilingue de L. Méridier.
- Ricoeur, P. (1965). *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris: Seuil.
- Saussure, F. (1971). *Cours de linguistique générale* (1916). Paris: Payot.
- Schelling, F. W. J. (1985). *System des transzendentalen Idealismus* (1800), *Ausgewählte Schriften*, Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la estética I. La estética antigua* (trad. de D. Kurzyca). Madrid: Akal.
- Valéry, P. (2010). Questions de poésie (1935), *Variété, Œuvres*, I (pp. 1280-1294). Paris: Gallimard.
- Vico, G. B. (1971). *Principi di una Scienza Nuova* (1725), *Opere filosofiche*. Firenze: Sansoni.
- Whidden, S. (2004). «...ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens»: sur le «dérèglement de tous les sens» dans l'œuvre en vers de Rimbaud. *Parade sauvage*, (20), 20-27. Recuperado de: <https://classiques-garnier.com/parade-sauvage-decembre-2004-revue-d-etudes-rimbaldiennes-n-20-varia-ce-que-ca-dit-litteralement-et-dans-tous-les-sens-sur-le-dereglement-de-tous-les-sens-dans-l-oeuvre-en-vers-de-rimbaud.html>
- Zambrano, M. (1991). *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939). México: El Colegio de México.