

FILOSOFIA Y POESIA

Françoise Dastur

El tema de la proximidad o de la distancia entre filosofía y poesía no surge recién en nuestros días. Fue Platón el primero en plantear una relación conflictiva entre ambas, excluyendo al poeta de la ciudad, de la República. Sin embargo, la peculiaridad del lenguaje, no en su forma comunicativa cotidiana sino como "medium" común a la filosofía y a la poesía, conduce al autor a interrogar dicha relación a partir de dos "casos extremos": la poesía pura de Mallarmé y el pensamiento dialéctico de Hegel. la naturaleza del lenguaje poético de uno y del lenguaje especulativo del otro permite pensar la "vecindad" que une poesía y pensamiento conceptual. (Resumen de P. Patrón)

("Philosophy and Poetry") The theme of the proximity or the distance between philosophy and poetry is not only a problem propounded by contemporary discussions. Plato already thought their relation as antagonic and thus excluded the poet from the city, the Republic. Notwithstanding, the peculiarity of language as a "medium" common to philosophy and poetry, beyond its daily communicative form, leads the author to question that relation in two "extreme cases": in Mallarmé's pure poetry and in Hegel's dialectical thought. The nature of poetic language in the first case and of speculative language in the second case allows to think the "vicinity" that ties poetry to conceptual thought. (Transl. by R. Rizo-Patrón).

Desde que el romanticismo alemán ha visto surgir, con Novalis y Holderlin, la nueva figura del poeta-filósofo, la idea de que una proximidad enigmática une filosofía y poesía se ha impuesto poco a poco, sin encontrar nunca —sin embargo— la adhesión de todos. La época que ha precedido la constitución del sistema filosófico más acabado de toda la historia de la filosofía, a saber el sistema hegeliano —cuya primera parte apareció en 1807 bajo el título de *Fenomenología del Espíritu*— ha estado en efecto marcada, con los nombres de los hermanos Schlegel, de Schelling, de Schleiermacher, por la voluntad de unir el arte y la ciencia, la poesía y la filosofía ¹. Es verdad que luego del desmoronamiento del hegelianismo la filosofía se ha atrincherado en el seguro bastión del positivismo y del neo-Kantismo, al abrigo de todo "delirio" poético. Lo que, sin embargo, se retiene de esta segunda parte del siglo XIX, son los nombres de estos genios marginales que fueron Kierkegaard y Nietzsche, a la vez filósofos y escritores, así como Stendhal, Balzac, Zola en Francia, Gogol, Dostoievsky, Tolstói en Rusia, representantes de la gran literatura novelesca, en quienes se encuentra tanta "filosofía" como en los filósofos de oficio del mismo período dedicados solamente a preservar los derechos de la "teoría del conocimiento". El despertar de la filosofía universitaria en el siglo XX con aquellos a quienes se puede denominar globalmente los filósofos de la existencia —es decir, Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty, Gabriel Marcel y, sobre todo, Martín Heidegger— ha tenido lugar bajo el signo de una nueva alianza entre filosofía y literatura, filosofía y poesía. Todos aquellos que se han ocupado de salvaguardar el status de "ciencia" de la filosofía, en particular en la filosofía analítica anglo-sajona, no han dejado de dirigir las críticas más acerbas a esta desviación poética de la filosofía: si el filósofo se pretende, más que nun-

¹ Conferencia pronunciada en noviembre de 1985 en la Ecole Polytechnique, Paris.

² Cf. Ph. Lacoue-Labarthe y J.L. Nancy, *El absoluto literario*, Teoría de la literatura del romanticismo alemán, Seuil 1978.

ca en la edad de la ciencia, el "guardián de la racionalidad", ¿no debe sobre todo asimilar las grandes conquistas de la lógica moderna que en un siglo ha progresado más rápido que de Aristóteles a Kant, en lugar de perderse en vanas meditaciones poetisantes? Sin embargo, el creciente atractivo que ejerce hoy día la empresa derridiana de "deconstrucción de la filosofía" en el continente americano da testimonio del interés renovado que suscita la tentativa de aproximar filosofía y literatura.

En realidad, el problema de la proximidad o de la distancia entre filosofía y poesía no es una cuestión de hoy, ni tampoco de ayer o de anteayer, sino que es una cuestión que acompaña desde su comienzo todo el despliegue de la filosofía occidental en la medida en que ella trae consigo la distinción entre *mythos* y *logos*, entre poema y noema, entre un decir puro totalmente transparente a aquello que mienta inmediatamente, y una palabra vinculada a lo sensible, a la figura y a la representación concreta que sólo habla metafóricamente. Si el pensamiento de aquellos a quienes se llama Pre-socráticos —según esta ilusión retrospectiva que denunciaba con justicia Bergson— adopta todavía para expresarse el lenguaje de la prosodia con Parménides y Empédocles y el estilo oracular y oscuro del aforismo con Heráclito, es solamente con la exclusión platónica de la poesía que comienza verdaderamente el reino de la filosofía en tanto ella puede, como arte de interrogar y de responder, desplegarse en la dialéctica del diálogo. Platón fue, en efecto, el primero en hablar de la antigua desunión (*palaia diaphora*) entre la filosofía y la poesía (*República*, libro X, 607 b) y en excluir al poeta del reino de las Ideas ordenando expresamente que se le reconduzca, perfumado y coronado de pequeñas banderolas, hasta las puertas de su ciudad ideal (*República*, libro III, 398 a). Esta lucha de Platón contra Homero y los trágicos fue sin embargo, y sobre todo, una lucha contra sí mismo pues Platón, bebiendo de las letras desde su infancia —como lo atestiguan las citas que adornan los Diálogos— ha sabido asimilar el arte del poeta, no solamente en tanto escritor genial de los Diálogos, sino también en tanto narrador de mitos a los que recurre siempre que el verdadero saber hace falta. Es importante, sin embargo, detenerse con cierta amplitud en los motivos de esta condena platónica de la poesía pues ello nos da la ocasión de esclarecer el sentido mismo de esta palabra. *Poiesis*, en efecto, no significa solamente un hacer en el sentido de fabricar o de producir sino que significa también la creación poética en sentido específico: hay, entonces, en el término griego mismo un doble sentido significativo puesto que une semánticamente una especie eminente de la producción con la producción en sentido general. Puede verse allí el signo de una preeminencia del arte de la palabra sobre todas las otras artes de Grecia porque es este arte y ningún otro el que lleva el nombre de "creación": hacer existir algo por el solo poder de las palabras constituye en efecto el modelo eminente de toda "producción" en cuanto tal. Pero este sentido emi-

nente de la *poiesis* coincide también con aquello que Platón denomina *mimesis* y que se acostumbra a traducir por "imitación": la producción en sentido eminente (producción por el solo intermedio de la palabra) es también producción de simples imitaciones, de puras apariencias, de imágenes, es verdad que con ayuda del material más dúctil que cabe pues se trata lo que Aristóteles llama justamente la *phoné semantiké*, el sonido que significa, es decir, la lengua misma. Ahora bien, la *mimesis* es la esencia de todo arte y no solamente de aquello que más adelante se denominarán las Bellas Artes: todo artesano es ya en cierta medida un falsificador², pues para fabricar sea una cama, sea una mesa, debe dirigir su mirada hacia la idea de cama o de mesa ya que "ninguno de los artesanos produce jamás la idea misma" (*República*, X, 596 c). En cuanto al artesano capaz de producir por sí mismo todo lo que ninguno de los otros artesanos sería jamás capaz de hacer, este artesano que produce todo sin excepción, este sofista por excelencia existe verdaderamente, aunque su producción sea de una especie particular: él no fabrica sino que hace aparecer las cosas a la imagen de aquel que produce en un espejo la totalidad de las cosas simplemente presentándola de todos lados (*Ibid.*, 596 d-e). El poeta es aquí asimilado al pintor, al productor de imágenes existentes, de simulacros. Pero este productor capaz de producir el todo en realidad no produce más que la nada pues la imagen del espejo es la imagen de una imagen, ella es *mimesis mímeseos*. Al hombre, en efecto, no le pertenece el poder de producir en original, de hacer lo que *es*, sino solamente de producir copias. En la jerarquía de los productores el *mimetes* se distingue del *demiurgos* —de aquel que trabaja para el público, el *demos*— por el hecho que él es "el autor de una producción alejada de la naturaleza en tres grados" (*Ibid.*, 597 e). ¿Cuál es entonces, a fin de cuentas, la esencia de la *mimesis*? Es menos la reproducción en el sentido de la imitación naturalista de la realidad que un modo *subordinado* de producción: "la imitación está muy alejada de la verdad" (*Ibid.*, 598 b), ella está a distancia de la idea con la que solamente quiere tratar el filósofo. La condena de la poesía y la subordinación del arte a la verdad tienen lugar, pues, en nombre de la idea a la que solo puede acceder una pura mirada teórica y que solo puede ser legítimamente expresada por un logos desapegado de las imágenes. Como Platón nos lo informa en el *Sofista*, la filosofía comienza allí donde se cesa de "narrar historias" (*mython tina diegeisthai*) (*Sofista*, 242 c).

2. Para el análisis de la *mimesis* aquí presentado ver M. Heidegger *Nietzsche*, Tomo I "La voluntad de poder en tanto arte", pp. 160 y ss. Gallimard 1971 (*Nietzsche I*, *Der Wille zur Macht als Kunst*, Pfullingen, Verlag Gunther Neske 1961, p. 203., *N de T*) y E. Fink, *El juego como símbolo del mundo*, Capítulo II (La interpretación metafísica del juego), pp. 89 y ss., Ediciones de Minuit (*Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart, Kohl Hammer 1960, Cap. 2, & 8, *N de T*).

Aquello que da testimonio no solamente de la oposición de Aristóteles a Platón sino también de otra manera de comprender la *mimesis*, es la presencia en la obra de Aristóteles de una *Poética*, donde no vacila en reconocer que "la poesía es más filosófica y de un carácter más elevado que la historia pues la poesía relata más bien lo general, la historia lo particular" (*Poética* 1451 b) ³. En lugar de contar las cosas tal y como ellas han sucedido efectivamente, dando lugar a lo accidental, la poesía las pinta, por el contrario, como hubieran podido suceder, es decir, en relación con su esencia. Así, la poesía —contrariamente a la historia llamada *de acontecimiento*— tiene que ver con la generalidad de la esencia del mismo modo que la filosofía. Ella permanece, sin embargo, como en Platón, definida por la *mimesis* (*Poética*, 1447 a), pero *mimesis* ya no significa aquí la distancia de la copia en relación al original sino la presentación en imagen de la esencia misma de las cosas: "Uno se complace a la vista de las imágenes porque se aprende mirándolas y se deduce lo que cada cosa representa, por ejemplo que esta figura es tal" (*Ibid.*, 1448 b). El placer de tal reconocimiento no reside en la comparación de la copia con el original sino en la captación en y por la imagen de lo que ella debe representar. La *mimesis* es entonces más un acto de identificación (del actor con su rol) que de distinción (de la imagen en relación con su modelo). Del mismo modo, cuando en la *Física* se afirma que el arte "imita la naturaleza" o "ejecuta aquello que la naturaleza es incapaz de efectuar" (*Física*, B 8, 199 a), no se trata allí de dos afirmaciones diferentes, sino de un solo y mismo proceso: imitar la naturaleza no es duplicarla en imagen —"Qué vanidad de la pintura que despierta la admiración por la semejanza de cosas cuyos originales no se admiran en absoluto", dirá también Pascal— es acabarla, cumplirla, es decir conducirla al aparecer haciéndola salir de la reserva en la que ella se complace ⁴. Por tanto, aquello que comienza a esclarecerse cuando se lee la *Poética* de Aristóteles a la luz de su *Física* es la pertenencia de la poesía a la idea.

Si nos es necesario considerar ahora que de una cierta manera poesía y pensamiento no son ajenos uno al otro o enemigos uno del otro, se impone una primera constatación: el lenguaje constituye su medium común. El *logos*, en cuanto es susceptible de ser tanto verdadero como falso (Platón, *Cratilo*, 408 c) y el *mythos* que es más original que esta diferencia, pues se contenta

-
3. Notemos que Aristóteles entiende por poesía menos la poesía lírica de Píndaro o Safo que la epopeya, la comedia y sobre todo la tragedia, pues no hay *poiein* sin invención y sin composición de una fábula, de un *mythos*: "el poeta debe ser artesano de fábulas antes que artesano de versos dado que él es poeta a través de la imitación y que imita acciones" (1451 b).
 4. Ver a este propósito la interpretación "fenomenológica" de la *mimesis* por E. Martineau, "Mimesis en la Poética" en *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1976.

con hacer emerger las cosas fuera de su invisibilidad nativa, son dos modos de la palabra. El uso cotidiano del lenguaje no puede, sin embargo, permitirnos comprender lo que pueden tener en común pensamiento y poesía, concepto e imagen —con lo que no se excluye que el discurso comunicativo pueda ser ora del orden de la imagen ora del orden del concepto ya que sólo recibe su sentido y su determinación unívoca del contexto práctico en el cual es pronunciado y del cual no es, un modo alguno, separable—. Incluso cuando se le fija en un escrito, la interpretación de aquello que del ámbito de la palabra ha devenido texto exige que sean restituidas las condiciones de su enunciación. Solamente la palabra poética y la palabra filosófica tienen el poder, separándose de toda situación de hecho, de responder por ellas mismas completamente sin referencia obligada a las condiciones de su enunciación⁵. En lo que las concierne, y contrariamente a las leyes "verificables" de las ciencias de la naturaleza, la experiencia no se constituye más como el lugar de su refutación o de su confirmación pues ellas no son la contrapartida o la moneda de cambio de fenómenos a los cuales ellas remitirían, sino que ellas valen por sí mismas, ellas son un poco como la pieza que vale exactamente su peso en oro a diferencia del papel moneda cuyo valor de cambio es fijado sólo por convención. Pues esta metáfora que Mallarmé y Valéry aplican a la palabra poética vale igualmente para la palabra filosófica que es también capaz de "defenderse y asistirse a sí misma" (Platón, *Fedro*, 275 e), contrariamente a la asistencia de lo escrito que debe siempre recurrir a la asistencia de su autor. Se trata allí, en realidad, menos de una condena de la escritura en tanto tal —los Diálogos de Platón son escritos que gracias a su carácter dialéctico tienen sin embargo todas las cualidades de los discursos vivos— que de la puesta en evidencia del uso dialéctico del *logos* que, escrito o hablado, constituye lo único que nosotros llamamos filosofía o pensamiento y que es inseparable de este diálogo incesante entablado con los otros y con nosotros mismos. La filosofía así definida se caracteriza como el esfuerzo continuo en dirección del concepto, que deja tras de sí las opiniones fluctuantes (*doxai*) del mundo de la vida. Aquello que funda, entonces, la proximidad de la palabra poética y de la palabra filosófica es su capacidad común de emanciparse de toda práctica y de toda experiencia de la realidad para, de cierta manera, lograr su autonomía en tanto palabras. En efecto, lo propio de la filo-

5. Es también el caso del discurso matemático, con la diferencia que éste no plantea más el uso de las lenguas naturales, Cf. Novalis, *Fragmentos*, Aubier p. 71. "Si solamente se pudiera hacer entender a la gente que se trata del lenguaje como de las fórmulas matemáticas: ellas constituyen un mundo en sí, solo para ellas; ellas juegan exclusivamente entre ellas, no expresan nada a no ser su maravillosa naturaleza, —lo que hace justamente que sean tan expresivas, que justamente en ellas se refleje el extraño juego de las relaciones entre las cosas."

sofía es poner entre paréntesis la realidad contingente de las cosas para alcanzar su esencia ⁶. Es también lo propio del arte bajo todas sus formas que manifiesta de este modo su tendencia idealizante, cualquiera sea por otra parte el postulado "naturalista" o por el contrario "simbolista" del artista, pues ninguna obra de arte aún si está integrada al mundo de la cotidianidad puede ser confundida con una cosa real, incluso en los casos límites del arte de "engañar los ojos" o de la pintura hiperrealista que manifiestan, cada uno a su manera, su toma de posición estetizante. Pero allí donde el lenguaje mismo es el medium de la obra como en el caso de la poesía, la puesta entre paréntesis de lo real tiene como efecto hacer de la *palabra* —la que en el discurso cotidiano no es más que un medio de comunicación— un fin en sí ⁷. Y del enigma de la palabra ¿no se nos remite necesariamente al pensamiento puro? Hegel, quien ha reservado a la poesía un lugar privilegiado al interior de su sistema de Bellas Artes, ha insistido también en la proximidad de la poesía y del pensamiento conceptual: si la arquitectura es el comienzo del arte, la poesía —que viene después de la escultura, la pintura y la música— es su coronación en tanto "verdadero arte del espíritu" capaz de representar todo lo que la conciencia concibe y de reproducir en su ámbito aquellos de todas las otras artes. El elemento físico a través del cual ella se expresa no es, en efecto, el puro sonido —a diferencia de la música— sino el sonido penetrado por la idea que ya no es realmente exterior al espíritu. Esta es, por otra parte, la razón por la cual el arte comienza a disolverse con la poesía, al correr ésta constantemente el peligro de perderse a ella misma pasando de la región de lo sensible a aquella del pensamiento puramente espiritual. Sin embargo, lo que la diferencia del pensamiento abstracto, es su carácter figurado, que nos permite captar la idea con los rasgos de una individualidad definida y en su forma real: por ello la poesía *se detiene* en la forma exterior que expresa la cosa en su realidad concreta más que en la noción abstracta y general. Aquello que también para Hegel distinguiría —una vez reconocido su estrecho parentesco— la poesía del pensamiento es la atención dirigida a la palabra misma en tanto designa un acontecimiento individual, en tanto es pura denominación de algo único, mientras el pensamiento se vincularía, por el contrario, al carácter universal y abstracto del lenguaje. Sin embargo, para juzgar la pertinencia de esta distinción ¿no sería necesario considerar los casos extremos que representan para el arte de la palabra la "poesía pura" de Mallarmé y para la filosofía el pensamiento dialéctico de Hegel?

6. Aquello que Husserl denomina "reducción eidética" siguiendo a Platón.

7. Cf. Valéry, *Pléiade* p. 1318: "Consulte Ud. su experiencia y encontrará que no comprendemos a los otros y que no nos comprendemos a nosotros mismos sino gracias a la *velocidad de nuestro pasaje* por las palabras. No es necesario detenerse en ellas, bajo pena de ver el discurso más claro descomponerse en enigmas".

Pues es considerando los extremos que la proximidad y la distancia entre estos dos géneros de discurso podrán realmente ser comprendidas ⁸.

La poesía lírica, en virtud de la ausencia de fábula en ella, constituye ya en sí misma un caso extremo puesto que el sonido y el sentido están aquí tan estrechamente unidos que ella se revela propiamente intraducible a otra lengua —puede ser, a lo más, transpuesta a otra lengua de ser posible por un traductor que sea él mismo poeta. Ahora bien, su forma más radical, la "poesía pura" cuyo programa los ensayos teóricos de Mallarmé presentan alusivamente, lleva al más alto nivel la musicalidad de la palabra poética: "Poesía, Música, por excelencia". Sin embargo la musicalidad de la palabra poética no viene de la pura sonoridad sensible de las palabras —de lo que se llama a veces "la música de las palabras"— sino de la modulación del verso, que substituye las relaciones sintácticas habituales de la prosa con ritmos más sutiles a imagen de la melodía musical. Pues lo que constituye el verso no es tanto el número, las reglas de la prosodia o la rima, sino el movimiento de una frase que "de varios vocablos rehace una palabra total, nueva, extranjera a toda lengua y como embrujante...". Es por ello que también se pueden encontrar versos al interior del género llamado prosa: "verso hay tan pronto se acentúa la dicción, ritmo desde que hay estilo" ⁹. Sin embargo, si en la poesía los sonidos, los ritmos, las rimas conservan tal importancia, es que las palabras tienen por función, concentrando sobre ellas la atención, de aniquilar toda realidad que permanecería exterior a ellas: "Yo digo: ¡una flor! y, fuera del olvido donde mi voz relega contorno alguno, en tanto algo diferente que los cálices sabidos, musicalmente se eleva, idea misma y suave, la ausencia de todos los bouquets." Lo más notable en esta afirmación de Mallarmé es el interés de un poeta por el carácter abstracto del lenguaje: ¿Para qué la maravilla de transponer un hecho de la naturaleza en su casi desaparición vibratoria según el juego de la palabra, sin embargo, si no es para que emane, sin el malestar de un recuerdo próximo o concreto, la noción pura? ¿Acaso la poesía pura nos proporcionaría conceptos? Ella nos otorga una "idea suave y musical" que no puede en tanto tal confundirse con la idea general y abstracta del objeto, pero que no tiene tampoco la pesadez de la imagen ni, especialmente, su fijación. Pues la poesía no tiene para Mallarmé la tarea de reconducirnos a la realidad, de tornar el mundo más presente de lo que lo es en la vida cotidiana, sino por el contrario, de conducir-

8. Seguimos aquí las ideas de G. Gadamer en un artículo que nos ha inspirado enormemente, titulado "Philosophie und Poesie" reproducido en *Kleine Schriften IV*, Mohr (Siebeck) Tübingen 1977, pp. 240-248.

9. Ver Mallarmé, *Obras completas*, Pleiade, Crisis del verso, p. 361 y Prefacios, pp. 857 y ss. de donde son extraídas también las citas siguientes.

nos al silencio de donde todas las cosas han surgido, de manifestar el carácter evasivo e inestable de la realidad. "Evocar, en una sombra expresa, el objeto acallado, con palabras alusivas, reduciéndose a igual silencio, comporta una tentativa próxima al crear". El lenguaje se revela así como dotado de una capacidad inaudita de abolición de toda realidad que lo atavia de una existencia absoluta y como independiente. Es lo que Novalis denominaba ya el carácter monológico del lenguaje: "Lo propio del lenguaje, a saber que no está uniformemente ocupado más que de sí mismo, todos lo ignoran. Es por ello que el lenguaje es un misterio tan maravilloso y tan fecundo: que alguien hable simplemente por hablar es justamente en ese momento que expresa las más originales y magníficas verdades". (*Fragmentos*, o.c. p. 71). Dado que el lenguaje no remite en modo alguno a otra realidad, pues como lo dice todavía Novalis "todo es un cuento" o un "mito" (*Alles ist ein Märchen*), la palabra poética tiene esta virtud rarificante, este poder infinito de hacer el vacío y de crear la ausencia. Pero para hacer esto, le es necesario tomar cuerpo gracias a la densidad sonora o a la arquitectura de la página en el escrito (ver *Un Coup de Dés*) y su particular disposición tipográfica. Pues el Libro es paradójicamente más apto para representar el movimiento *impersonal* del lenguaje, mientras la voz queda ligada al hombre que habla y escucha ¹⁰. Sucede sin embargo, que el lenguaje presenta para Mallarmé una contradicción interna insuperable: negador de la realidad, le es necesario hacerse a sí mismo cosa sonora o gráfica para afirmar su propio poder de protesta. Aquello que amenaza, entonces, es la tendencia a hipostasiar el lenguaje, a hacer de él una realidad superior, más profunda y más verdadera, aún cuando la palabra poética persigue, a través de la presencia constantemente reñegada de lo que nombran las palabras, una ausencia cada vez más afirmada. La "poesía pura" vive, a fin de cuentas, de esta contradicción irresuelta entre el poder de abstracción del lenguaje y su similar poder de embrujo: niega las cosas al mismo tiempo que las presenta sugiriéndolas, las hace aparecer al mismo tiempo que desaparecer.

Queda por preguntarse si esta fecunda contradicción inherente a la "poesía pura" puede ser transpuesta a otras formas de discurso poético, como la poesía comprometida, la tragedia, la epopeya. La palabra poética toma allí cuerpo por otros medios que los solos medios verbales, por la recitación o la escena, y es además eso lo que les asegura el poder ser traducidas más fácilmente a

10. "Impersonificado, el volumen, tanto más uno se separa como autor no reclama aproximación del lector. Tal, sépase, entre los accesorios humanos, tiene lugar sólo: hecho, ente..." Mallarmé *Quant au livre*, Pléiade p. 372. Todo este análisis se inspira ampliamente de un capítulo de *La part du feu*, de M. Blanchot (Gallimard 1949) titulado "El mito de Mallarmé".

otras lenguas. Pero incluso allí donde el "texto" está más cargado de referencias a un contexto histórico determinando, como en la poesía comprometida, es aún la forma poética pura la que le confiere su "tono" propio y su estabilidad de forma autónoma de discurso.

¿Es posible encontrar algo equivalente al carácter monológico del lenguaje poético en el marco del lenguaje filosófico? Para responder a esta pregunta es necesario ahora remitirnos al caso extremo que representa el discurso dialéctico en su forma hegeliana, pues con Hegel la dialéctica desvalorizada desde Aristóteles ha recobrado el sentido plenamente filosófico que tenía en la obra de Platón. Ahora bien, definir el discurso filosófico como dialéctico implica ya la referencia al carácter eminentemente dinámico del pensamiento conceptual que se mueve a través (*dia*) de diferentes enunciados o *logoi*. El pensamiento dialéctico se opone, así, inmediatamente, a la estabilidad de la forma del discurso ordinario que es aquella del juicio predicativo. Fue en efecto el mérito de Aristóteles, fundador de la lógica, mostrar que todo discurso obedece a la forma general de la predicación: decir es siempre decir alguna cosa a propósito de alguna cosa (*legein ti kata tinos*), es decir, subordinar un predicado o atributo a un sujeto dado. Ahora bien, es esta misma forma lógica de la predicación la que Hegel recusa como inadecuada para expresar el pensamiento filosófico: "La proposición, cuando tiene la forma de un juicio, no es, en absoluto, inmediatamente adecuada para expresar verdades especulativas", escribe en la *Ciencia de la lógica* ¹¹. ¿Qué puede querer decir aquí Hegel? ¿Se trata sólo de una particularidad propia de la lengua hegeliana, cuya reputación de hermetismo es suficientemente conocida, o bien de una afirmación válida para todo discurso filosófico como tal? Que la forma del discurso ordinario sea inadecuada para la expresión del pensamiento filosófico es algo que cada uno puede experimentar en cuanto se ve confrontado a un texto filosófico. Se ha reprochado desde siempre a los filósofos su manera abstrusa de hablar, comenzando por Heráclito, ya llamado "el Oscuro" en la antigüedad. Es, ciertamente, porque no hay pensamiento fuera del lenguaje que el filósofo debe luchar sin cesar con las palabras. Sin embargo, la estructura lógica de la predicación es la forma obligada de todo discurso y parece claro que renunciar a ello significaría, a un mismo tiempo, renunciar a toda palabra. Así, se trata menos de renunciar a ello que de poner en evidencia la presuposición ilegítima del punto de vista filosófico sobre el que reposa: el sujeto del que se habla, al que se atribuye un predicado, parece estar dado por la experiencia y existir, por tanto, de manera sustancial *fuera* del pensamiento. Ahora bien, el pensamiento filosófico se des-

11. *Ciencia de la lógica* Aubier Montaigne, tomo I, p. 66 (*Wissenschaft der Logik*. Hamburg, Felix Meiner Verlag 1975 (ed. 32), p. 76, *N de T*)

pliega desde Platón al nivel de la sola idea, sin recurso a la experiencia o a la opinión. Esa es la razón por la que la forma predicativa del lenguaje ordinario se encuentra necesariamente convulsionada en todo discurso filosófico. De manera más precisa, las relaciones entre sujeto y predicado se ven *invertidas* en lo que Hegel denomina proposición especulativa. Hegel ofrece, en el *Prefacio a la Fenomenología del Espíritu* un ejemplo destinado a esclarecer su pensamiento: sea la proposición especulativa "Dios es el ser"; sin embargo, en tal proposición que en apariencia obedece a la forma predicativa ordinaria, el pensamiento no puede progresar como en el caso del lenguaje habitual, del sujeto al predicado sino que se encuentra al contrario *entorpecido, inhibido*, pues aquello que es colocado como sujeto (Dios) pierde su significación substancial, su fijación —es decir, que la representación habitual que nos hacemos de Dios como gran individuo y ser separado es puesta fuera de camino— y es, al contrario, el predicado lo que aparece como el verdadero sujeto ¹². Este nivel donde sujeto y predicado pierden sus respectivos lugares fijos y pasan, por así decirlo, el uno en el otro, es caracterizado por Hegel como el nivel propiamente especulativo del pensamiento porque manifiesta el juego de espejo (en latín espejo se dice *speculum*) en el que se encuentran arrastradas las determinaciones del pensamiento —en tanto que desarraigadas de lo real ellas se reflejan las unas en las otras, entran en relación las unas con las otras, se delimitan las unas a las otras—. Este juego de las determinaciones conceptuales es, en efecto, un juego libre en relación a todo dato, a toda referencia exterior. Este entorpecimiento que experimenta el pensamiento filosófico y que lo obliga a *deternerse* y a reflexionar sobre cada proposición emitida para ver transformarse su sentido en lugar de considerar el lenguaje como un instrumento neutro por el que pasaría la significación —puesto que del predicado somos, de cierta manera, reenviados al sujeto— es lo que explica no solamente la dificultad propia de la lectura de textos filosóficos ¹³ sino también aquello que los emparenta con los textos poéticos. El propio Hegel subraya este parentesco comparando

12. *Prefacio*, Aubier p. 147 y ss. (México, FCE 1971, p. 42; Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1970, p. 59, *N d. T*)

13. *Ibidem*: "Sobre este entorpecimiento inhabitual descansan en gran parte las quejas acerca de la ininteligibilidad de los escritos filosóficos (...) En lo que queda expuesto encontramos la razón del reproche muy determinado que con frecuencia se hace a estas obras, al decir de ellas que hay que leerlas varias veces para llegar a entenderlas; (...) De lo que dejamos dicho se desprende claramente cómo se plantea la cosa. Las proposiciones filosóficas, por ser proposiciones, suscitan la opinión de la relación usual entre el sujeto y el predicado y sugieren el comportamiento habitual del saber. Y este comportamiento y la opinión acerca de él son destruidos por su contenido filosófico (...) " México, FCE p. 42 (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag p. 60, *N d. T*).

el balanceo rítmico del verso en tanto resulta de la acentuación y de la métrica con la inversión de lugares del sujeto y del predicado en la proposición especulativa¹⁴. ¿La experiencia poética y la experiencia filosófica nos confrontan, pues, con la misma esencia "monológica" de un lenguaje sin exterior que habla sólo para sí mismo?

¿Es necesario tomarle la palabra a Hegel y a Mallarmé? ¿Los casos límites de la poesía pura y del pensamiento especulativo nos permiten realmente pensar lo que Heidegger denomina la vecindad de la poesía y del pensamiento? Lo que ahora aparece en todo caso con claridad es que no pudiendo ni el uno ni el otro ser medidos en relación a una exterioridad, ellos no podrían ser calificados de "verdaderos" o "falsos", a la inversa del discurso comunicativo cotidiano. Solo es verdadero o falso lo que corresponde o no corresponde a lo real y nosotros hemos visto que toda referencia a una realidad exterior a la poesía y al pensamiento se encontraba suspendida. ¿Son, por tanto, "creaciones" arbitrarias? Ni la ascesis mallarmeana ni el rigor conceptual hegeliano suscitan, a decir verdad, este sentimiento. ¿Qué es, entonces, aquello que hace hablar al poeta, pensar al filósofo? No tanto la voluntad de corresponder a una realidad preexistente que solamente se trataría de describir o explicar, sino aquella de abrirse a una dependencia de las cosas que no es diferente del movimiento y del juego del lenguaje. La tarea que se proponen tanto el poeta como el pensador no es aquella de encerrarse en un puro juego con las palabras, sino de metamorfosar el ser en palabra. Por ende, la "poesía pura" tanto como el pensamiento "especulativo" permanecen como ideales que no pueden ser absolutamente y continuamente alcanzados. La poesía recae a veces en el cliché, el pensamiento se hace a veces "vacío" y toma la forma de una argumentación formal. Es entonces que el poeta y el pensador han cesado de estar a la escucha de aquello que la lengua por ella misma *dice*. Cuando esta escucha tiene lugar, tienen igualmente lugar una palabra y un pensamiento en su plenitud. Palabra y pensamiento que lejos de duplicar lo real lo hacen al contrario *aparecer*, lo conducen a la *presencia* y en cierta manera lo *realizan*.

Université de Paris - I

4. *Ibid.*, p. 147 "Este conflicto entre la forma de una proposición en general y la unidad del concepto que la destruye es análogo al que media en el ritmo entre el metro y el acento.", México, FCE p. 41 (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag p. 59.

(Traducción del francés de Pepi Patrón y Fidel Tubino. Las referencias a las traducciones españolas (cuando ellas existen) y a los textos alemanes originales, entre paréntesis y acompañadas de la sigla *N. d. T.* han sido hechas por los traductores a fin de facilitar al lector hispano-hablante la confrontación con los textos.)