

## LA POESÍA COMO INSTRUMENTO PARA COMPRENDER EL MUNDO \* ++

### Poetry as an Organ for Grasping the World

El fructífero planteamiento de la Antropología filosófica consiste en considerar las creaciones de la cultura humana, es decir, el Estado, el Derecho, la Economía, la Ciencia, el Arte, la Religión, etc., no como entidades que existen por sí mismas, no como creaciones objetivas cuyas leyes haya que investigar, sino como frutos de la actividad humana creados a partir de determinadas exigencias, que han cumplido una función muy concreta en la vida del hombre. Así, para citar un ejemplo, Nietzsche se pregunta por la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida, entendiendo por Historia no la objetiva narración de los hechos históricos sino la Ciencia de tales hechos. Y así nos preguntamos hoy en el mismo sentido por la utilidad y desventajas que tiene la poesía para la vida humana, o bien, expresado en términos más modernos, nos cuestionamos la función antropológica de la poesía.

La cuestión, en sí misma, es muy vieja. Horacio dio ya la respuesta: "aut prodesse volunt aut delectare poetae": los poetas quieren o bien ser útiles, o bien dar alegría. Pero la respuesta no da más de sí, porque ¿qué quiere decir aquí "ser útil"? ¿en qué sentido "es útil" una poesía? Desde el punto de vista de la vida práctica ¿no resulta completamente superflua? Si la poesía es útil, esta utilidad tiene que ser de una índole evidentemente diferente de la que tiene un objeto de consumo. Con ello surge la cuestión del tipo o forma de utilidad que puede tener la poesía para nosotros. Lo mismo puede decirse del "alegrarnos". Desde luego, [517/518] una poesía nos debe proporcionar alegría. Pero, de nuevo, hemos de decir que es una alegría diferente a la que nos proporciona, por ejemplo, una buena comida o bebida, el agradable calor de una habitación o la compañía de una persona querida. Una vez más surge la cuestión del tipo específico de alegría que sentimos con una poesía.

La respuesta tradicional dice: el arte debe ser bello. Y la belleza es algo distinto a la utilidad o comodidad. Kant hablaba de un bienestar desinteresado en lo bello. Pero esto tampoco resulta tan sencillo como parece. Hoy se rechaza decididamente el que el arte tenga que tener algo que ver con la belleza. Casi podría decirse precisamente que el arte moderno busca intencionadamente lo feo. Todo aquello que es meramente bello se ha convertido hoy en muy sospechoso. Ya Rilke calificó a lo bello de "el terrible comienzo de lo que todavía toleramos" y rechazaba una concepción completamente neutral de la belleza. Lo bello no es algo inofensivo; es algo que causa pavor y que nos conmueve en profundidad. Y cuando este pavor al mismo tiempo supone una misteriosa atracción surge de nuevo la pregunta: ¿qué significa el "delectarse"? ¿De qué tipo es la alegría que sentimos ante una obra de arte?

Formulemos mejor la pregunta en términos generales: ¿qué función ha de cumplir en la vida humana el arte —o en nuestro caso concreto la poesía—? Ésta es la cuestión filosófico-antropológica general aplicada a nuestro objeto concreto: la poesía. De todo este complejo de relaciones quisiera entresacar hoy una cuestión concreta: la cuestión de la importancia de la poesía para la apreciación de la realidad. Ocasionalmente me referiré también a otras formas del arte, en particular a la pintura, pero en esencia me quiero limitar a la poesía, sobre todo a su forma más sencilla: el pequeño poema lírico.

Al formular así la pregunta he aceptado ya cierta premisa, o mejor una predisposición a afrontar el problema o una tesis que quisiera intentar fundamentar mediante mis

---

\* Ed. in: *Folia Humanistica*, Tomo A VI, Núm. 187/188, Julio-Agosto 1978, p. 317-332. Die Seitenumbrüche dieser Ausgabe sind in [...] in den fortlaufenden Text eingefügt.

++ Conferencia pronunciada en la reunión de la Sociedad Nipona-Germana celebrada en Okayama.

elucubraciones y que va mucho más allá de la interpretación generalmente aceptada de lo que es el arte. Generalmente se toma el arte —puedo hablar aún del arte en general, ya que también es aplicable a otras formas— como un lujo placentero, como un adorno a la austeridad de la vida cotidiana, como algo ciertamente agradable pero en realidad innecesario. Así pues, en un mundo completo el arte se presenta como algo añadido que le sirve de complemento y adorno. Ahora bien, quiero hacer resaltar que el arte no es algo que se añade a un mundo ya acabado, sino algo que construye nuestro mundo, o, dicho más cuidadosamente, algo que participa esencialmente en la construcción de nuestro mundo, algo constitutivo de nuestro mundo.

Para empezar por explicarlo brevemente digamos que detrás de todo [518/519] esto hay una determinada visión epistemológica, como fue formulado muy lúcidamente por Cassirer en cierta ocasión: la realidad intacta, por así decirlo, la realidad desnuda, nos resulta fundamentalmente inalcanzable; por tanto, resulta epistemológicamente falso orientarse sobre una base semejante. Utilizando palabras de Cassirer diremos que no vivimos en un mundo natural sino en un mundo simbólico. De ahí el título de su obra principal: *Philosophie der symbolischen Formen*. Por "símbolos" entiende este autor todas las formas del espíritu humano, en un sentido general, con cuya ayuda conformamos la imagen de nuestra realidad: idioma, mitos, poesía, artes plásticas, teorías científicas, etc. Esta imagen de la realidad conformada mediante símbolos, que se coloca siempre entre la realidad y nosotros, nos abre el camino de una forma siempre determinada, pero cada vez diferente y, por tanto, no necesaria. Con un ligero cambio en el orden de ideas podemos decir también: vivimos en un mundo que ya está entendido y explicado mediante unas determinadas formas preestablecidas, es decir, mediante los símbolos.

Quisiera explicar esto en el nivel más elemental de los símbolos: el lenguaje. (Esto, a su vez, requeriría explicar qué es lo que se entiende contraponiéndose siempre la pregunta clave en nuestros grupos: "¿Cómo trata el paciente al médico?". De ella se deduce para el médico la tarea de prestar atención a la forma en que el paciente busca poner en práctica mediante su conducta la tendencia a influir en el terapeuta.

### *"Terapia en episodios"*

En un volumen de recopilación que lleva el expresivo título de "Cinco minutos para el paciente: interacciones en la consulta del médico general" (1973), Enid Balint —viuda de M. Balint— y colaboradores ofrecen unos atinados estudios de investigación sobre este tema concreto. (Por cierto que el título original inglés es "Seis minutos...") (Véase "Hospita-lis", núm. 1-78.)

El tiempo utilizado no suele guardar relación con la eficacia de la consulta. El grado de concentración del médico es de importancia decisiva. Atosigado por una sala de espera repleta resulta difícil "enfocar" al próximo paciente y, sin embargo, es posible hacerlo en pocos segundos.

W. Loch diferencia una interacción que sucede o que se deja que ocurra con ocasión de un breve episodio en la entrevista y habla de "terapia en episodios". No se trata tanto del arte de la conversación médica como objetivo a aprender como el reconocer inmediatamente la "longitud de onda" común apropiada para la relación con el paciente. En este [519/520] sentido el médico tiene que "premeditar", y no esperar hasta que el paciente por sí mismo "lo" haya encontrado.

*Creciente interés por el trabajo según el método de Balint*

El interés va creciendo claramente. En Suiza existen hoy unos 25 grupos de Balint; y el movimiento atrae a otros círculos. Así, por ejemplo —si bien en circunstancias algo diferentes—, son posibles también los grupos en el hospital.

aquí por símbolos.) En su tiempo Humboldt dijo que cada idioma contiene una visión del mundo; dicho de una manera más clara y que se presta menos a falsas interpretaciones: se nos ofrecen las cosas tal y como nos las presenta el lenguaje. Esto significa que no es que tengamos primero las cosas, sin lenguaje, y luego las podamos denominar, sino que la denominación, la palabra, es lo primero y lo que, más tarde, crea la cosa. La palabra crea la cosa: esto no significa, naturalmente, que la cosa surja de la nada sino que, dimanando de una realidad fluyente, esta cosa surge como algo concreto, con lo cual se hace comprensible. Herder, en su tratado sobre el origen del lenguaje (*Über den Ursprung der Sprache*), tomando como ejemplo a la oveja, demuestra claramente que sólo la designación mediante el lenguaje permite reconocer al mismo animal y retenerlo en la memoria. Así, en general, podemos decir: vemos, oímos, experimentamos sólo aquello para lo cual el lenguaje nos ha dispuesto palabras. Todo lo demás es tan sólo un fondo oscuro: o no lo percibimos o lo hacemos de forma muy difusa; resulta para nosotros inaprehensible y, por tanto, no accesible en sentido estricto. Lo más sencillo es poner un ejemplo: cuando paseo por el prado veo sólo las flores que conozco, es decir, aquellas para las que tengo nombre. Las otras realmente son captadas por mi retina, las puedo ver si fijo mi atención en ellas. Pero para ello necesito un estímulo, normalmente no les prestaré atención y, por tanto, pasarán para mí inadvertidas, es decir, no las veré.

Pero sigamos: las palabras no son nombres individuales, aislados; forman parte del conjunto general del lenguaje, tienen un tono que se corresponde en cierto modo con nuestro gusto, están emparentadas con otras palabras, tienen además un sentido metafórico a partir del cual son entendidas de una forma determinada, no natural; otra metáfora habría visto el objeto desde una perspectiva diferente y lo habría colocado en otra serie de relaciones. En este sentido las palabras ponen de manifiesto los objetos de una forma determinada, les dan una explicación. En la medida en que las cosas son vistas por nosotros a través de las palabras, vivi- [520/521] mos en un mundo interpretado por el lenguaje, vivimos en un mundo simbólico.

No voy a seguir; esta ojeada que hemos dado al poder general del lenguaje nos debe servir de preparación para el tema específico: la función de la poesía en la comprensión del mundo. Si la comprensión del mundo se realiza ya a través del lenguaje de muchas y peligrosas formas, ésta no puede ser la misión especial de la poesía; si así fuera, la poesía no sería más que repetición de algo que ya se ofrece mediante el lenguaje. Y si, por el contrario, la poesía debe desempeñar una función necesaria en la vida humana, tal función tiene que ser diferente a la que se realiza ya mediante el lenguaje. Vamos a cuestionarnos esta función específica de la poesía.

Empiezo una vez más con un ejemplo: a mi mujer y a mí nos gusta leer libros de viajes, no tanto referidos a regiones desconocidas (y las aventuras en que se ven envueltos por el camino los viajeros) sino de ciudades y paisajes que conocemos bien y que nos gustan. Y surge la pregunta: ¿de dónde dimana este placer por la descripción lingüística? No es necesario que se trate de una exposición en forma poética, es suficiente un simple informe en prosa. Así pues, la pregunta es: ¿de dónde dimana esa profunda alegría que nos proporciona la presentación idiomática de objetos que ya conocemos por propia experiencia. ¿Qué puede añadir la descripción a aquello que ya ha sido personalmente percibido?

Esta pregunta se podría repetir en el campo de la descripción plástica. ¿De dónde surge el

placer ante una representación pictórica? De nuevo no me refiero aquí al caso "puro" en el que la obra pictórica se ha convertido en objeto de sí misma, de forma que el objeto representado pasa a ser algo secundario; me refiero al caso sencillo en que la imagen interesa como representación de algo concreto. Y además dejo de lado aquellos casos en que el paisaje representado en la imagen es desconocido; aquí se trataría de una sustitución de algo que por el motivo que fuera no es directamente perceptible. Me refiero precisamente al caso en que lo representado en la imagen es conocido ya por propia experiencia. ¿Qué es lo que añade el cuadro?

La respuesta parecerá en principio sorprendente, pero luego nos lleva a profundas relaciones: el cuadro no añade nada a lo que existía ya en la imagen antes de ser pintada, pero sólo merced a la representación se hacen perceptibles imágenes de la realidad en sus formas significativas. El cuadro crea algo que antes no existía, o sólo estaba presente de una forma indeterminada e indiferente. Sólo mediante el cuadro se reconoce el objeto en su belleza característica. Hemos aprendido a ver la belleza en el cuadro, por lo cual estamos también en condiciones de percibirla en [521/522] la realidad. Por esto una frase muy popular para expresar admiración es decir que tal cosa es "como pintada". La admiración se mide aquí tomando como referencia la representación pictórica. Una cosa es bella cuando es como la ha representado el pintor. Oscar Wilde dijo agudamente que la Naturaleza imita al arte (y no, como suele creerse corrientemente, el arte a la Naturaleza). Lo que se quiere decir con esta atinada expresión es que aquello que nos muestra el arte lo buscamos en la realidad y lo encontramos; o, dicho de forma más general; la realidad —o más exactamente, nuestra realidad, la realidad concreta en que vivimos— está siendo construida en las representaciones artísticas. El arte nos ofrece las formas bajo las cuales percibimos la realidad. El caso más sencillo en que se ve esto es en la representación pictórica de un objeto: la representación nos hace significativo el objeto; vemos más de lo que antes veíamos, y esta nueva visión, más profunda, supone un enriquecimiento de nuestro mundo, lo cual nos proporciona una profunda felicidad.

Pero con esta consideración sobre el arte pictórico me estoy desviando. Habíamos partido de la representación lingüística del paisaje en una descripción. El gran logro que conseguimos con la representación consiste en ver claro el significado y la importancia de lo que vemos. Para evitar un malentendido hay que repetir: no es que antes no hayamos visto nada, ya que nunca empezamos de cero y siempre nos encontramos en un mundo ya interpretado; tenemos ya las líneas directrices de anteriores representaciones que, en cuanto tales, nos han creado ya un órgano a través del cual vemos. Pero ahora viene algo nuevo: todo lo que ya antes habíamos percibido se ve enriquecido por una representación aguda que hace resaltar cosas nuevas. Veo con mayor profundidad "a posteriori" lo que ya había visto antes.

No quiero acumular los ejemplos; todas las anteriores disquisiciones sirven únicamente para prepararnos a comprender lo que sucede con la poesía. Una vez más pienso en la simplificación que supone una imagen sencilla, una breve poesía lírica, incluso un solo verso, que nos llega en una determinada situación de nuestra vida, contemplando un paisaje, o simplemente pensando. Nuevamente unos pocos recuerdos: el mundo insular mediterráneo no sólo es descrito sino penetrado en toda su profundidad cuando en el poema "Nausikaa" de Goethe se dice: "Un blanco esplendor inunda la tierra y el mar y, desprendiendo aroma, se cierne en el éter sin nubes" — "blanco esplendor", "éter sin nubes", "desprendiendo aroma": efectivamente es así, nuestras vivencias toman forma. Hay que citar aquí incluso las frases de una moderna guía de viajes (Peterich) cuando quiere describir la llegada a Palermo. O cuando "en el oscuro follaje florecen las naranjas de oro", ¿no se nos presenta a nosotros, alemanes [522/523] procedentes del Norte, una visión plástica de los jardines eternamente verdes de Italia? Quisiera citar a Eichendorf: "Y el mundo rompe a cantar sólo en cuanto aciertes su palabra mágica". Pero me estoy desviando de nuevo ya que tal vez sea una visión demasiado

romántica, una transformación poética como "palacios a la luz de la luna"; el "éter sin nubes" no es un canto, sino la experiencia de un silencio. Se trata de experimentar este mundo nuestro, no uno situado por encima, poético, "conjurado" por el poeta.

Pero no solamente es el mundo exterior, también nuestra propia vida interior toma forma en la poesía y es conformada a su través. Reconocemos en la poesía nuestra propia vida, y a través de la poesía nos damos cuenta de ella. Resulta característica la frase de Figaro: "Dirne, ¿es el amor eso que quema tanto?". La palabra, tomada del exterior, tiene que explicar un sentimiento sin forma, y en torno a la palabra este sentimiento se va conformando y tomando fuerza. Si faltase la palabra se deshacería en la nada. Y ya que estamos con el amor: en miles de poesías, canciones, narraciones y novelas, a lo largo de milenios, se ha ido conformando eso que hoy los jóvenes sienten como "su" amor. Lo que ellos sienten como un sentimiento inmediato, íntimo, es el resultado de un proceso de formación previo realizado a lo largo de siglos, a pesar de que tengan la impresión de ser los primeros en sentirlo. Son los poetas quienes les enseñan a amar. Sin los poetas sólo existiría un impulso animal sin palabras.

Podemos comprender este poder de la palabra poética tomando un ejemplo extremo: el Werther. El dolor del mundo sentido en toda su profundidad, el dolor que lleva a los héroes a la muerte, ha llevado en los años siguientes a numerosos jóvenes a la muerte. Y no hay que entender que simplemente hayan imitado la acción del héroe, sino que el sentimiento mundial expresado en la novela les ha embargado con tal intensidad que, también para ellos, el único camino que se les presentaba como viable era la muerte.

Así hemos fundamentado la afirmación que hicimos al principio: la poesía como instrumento para la comprensión del mundo y como conformación de nuestra propia vida. En la poesía se nos refleja el mundo y nos damos cuenta de nuestra propia vida. Llenamos la vida con posibilidades que la poesía ha puesto a nuestra disposición. Con ello parece ser que se contesta la pregunta antropológica de la función de la poesía respecto a la vida humana.

A pesar de todo dudamos de que esta respuesta nos sea satisfactoria. La poesía es un instrumento para la comprensión del mundo. Hasta aquí la respuesta es ciertamente correcta. Pero la contestación sólo sería satisfactoria si hubiésemos demostrado que la poesía cumple una misión que [523/524] sólo ella puede cumplir, y no ningún otro poder. Y eso no lo podemos afirmar a base de la respuesta tal y como la hemos formulado. En efecto, un instrumento para la comprensión del mundo es ya el lenguaje, como hemos argumentado al principio, y precisamente por sus dudosas y equívocas funciones de las que hemos hablado. Ahora bien, si el lenguaje cumple ya esta misión, ¿para qué se necesita la poesía? Sería algo superfluo, realmente no sería más que un vano adorno.

Se ha intentado resolver esta cuestión a base de equiparar la poesía al lenguaje: la poesía sería el genuino lenguaje, el idioma original de la humanidad; esto es lo que dice Hamann, Herder y, un poco modificado, vuelve a decirlo hoy Heidegger. En la poesía se realizaría de la forma más pura y condensada lo que, en general, es la esencia del lenguaje. En el fondo existiría tan sólo una mera diferencia de grado. Sin embargo, creo que no es suficiente, que tenemos que atribuir a la poesía, además, una función única e irremplazable. (El problema de si estas características ge-nuinas de la poesía la asocian a otras artes, como por ejemplo la pintura, vamos a dejarlo en principio de lado.)

Con esto enlazamos de nuevo con lo antes dicho sobre el poder de la palabra. Las palabras, decíamos, son "expresión" de necesidades humanas y medio para plantear intereses humanos. Están en medio de las disputas entre los hombres, como vemos de modo particularmente claro en la lucha política. Ciertamente nos permiten ver una realidad, pero siempre una realidad vista por las necesidades humanas, referida a las necesidades humanas, un mundo simplificado y deformado a partir de tales necesidades. Y en la medida en que nos movemos en el seno del lenguaje, nos servimos del lenguaje, vamos estando —como hemos visto—

enmarañados con el lenguaje. Y estar enmarañados con el lenguaje significa al mismo tiempo estar introducidos en la red de intereses, de luchas por el poder, de posibles ventajas e inconvenientes, de los procesos técnicos. Con Schopenhauer podemos decir: sometidos a la voluntad, o con Nietzsche —más duramente—: a la voluntad de poder. Al servicio de todo esto está el lenguaje. De este modo entendemos el mencionado poder de la palabra, situado en esta vida práctica, referido a utilidades e inconvenientes. La palabra está situada en el quehacer cotidiano.

En este momento surge lo que hemos intentado explicar como sentido especial de la palabra poética. La palabra poética no "quiere" nada. No quiere influirnos en favor de unos u otros intereses. ¿Qué es lo que nos sobrecoge en los mencionados versos: "en el follaje oscuro florecen las naranjas de oro", donde "el éter, desprendiendo aroma, se cierne sin nubes"? En contraste con éstas volvamos a pensar en otras palabras como "frustrar", "emancipar", "inquirir", etc. Todas ellas son portadoras de una [524/525] ideología, es decir, pueden interpretarse como expresión de una determinada concepción del mundo. Explican el mundo y nos coaccionan a aceptar esta explicación. Sin embargo, "en el oscuro follaje florecen las naranjas de oro" (en la atractiva información preparativa del viaje) el verso no "quiere" nada de nosotros, no nos quiere influenciar, no nos quiere participar nada, lo único que quiere es aguzar los sentidos, interrumpen el ajeteo de la vida cotidiana, nos sirve de apoyo y no quiere sino que consintamos ver.

Y aquí viene la vieja palabra, tantas veces malentendida, con todo su derecho: "¡qué 'bello' es!". Qué bello es este mundo por el que siempre pasamos de largo y al que no prestamos atención porque siempre estamos ocupados con nuestras cosas, siempre ajeteados. Ahora, sin embargo, el verso nos permite ver, la poesía nos permite ver, pero en un sentido completamente nuevo, como jamás antes habíamos visto (o a lo sumo sólo en los lejanos días de la infancia): ver sin querer nada de las cosas, ver o —por utilizar una palabra más apropiada— contemplar sin objetivo. La poesía nos hace contemplar el mundo. Este hecho, completamente inaparente, aparentemente evidente, lo hemos de entender en toda su profunda importancia. En contra de lo que pueda parecer a una visión superficial, en la vida cotidiana no hacemos una auténtica contemplación de las cosas. Nos desenvolvemos con ellas, sabemos utilizarlas de acuerdo con una finalidad, las reconocemos por determinadas características (como nos ha enseñado la moderna psicología conductista) que nos bastan como orientación. Pero no las vemos en el pleno sentido de la palabra. No tenemos una auténtica aprehensión. Esto es precisamente lo que aprendemos con la poesía o, en términos generales, con el arte.

Esto es no solamente válido para el mundo visible, para lo que se ve en sentido estricto. El idioma tiene la posibilidad de aplicar también la palabra "ver" en un sentido profundo, dirigido al mundo anímico y espiritual. Cuando Heidegger formula la misión de la fenomenología diciendo que es "permitir ver a partir de sí mismo aquello que se presenta tal como se presenta desde sí mismo" se utiliza la palabra "ver" en este sentido general. "Aquello que se presenta desde sí mismo" está en oposición a aquello que los hombres quieren y desean, y "permitir ver a partir de sí mismo" se opone a la violenta irrupción al servicio de la voluntad de poder que, por pura ambición, no puede realmente ver nada. Así pues, ver significa aquí reconocer o aprehender, pero como algo puro, no contaminado por la voluntad humana de poder, como una pura aceptación en la pasividad de la actitud contemplativa.

Me acabo de referir a la fenomenología y con ello he perdido aparentemente de vista la poesía. Pero sólo aparentemente ya que ¿qué hace [525/526] la fenomenología sino intentar completar con medios comprensibles lo que con medios intuitivos había sucedido ya en la poesía? Todavía está en discusión el sentido especial de este análisis comprensivo, por ejemplo para asegurar los resultados y para el paso a una forma más adecuada al conocimiento consciente. En primer lugar se trata aquí de la comunidad. En este sentido el

filósofo francés Bachelard, insistiendo en el papel que juega la poesía, dice: "los poetas son los fenomenólogos congénitos". Y añade: "¡Que podrían aprender los filósofos si abandonan a los poetas!".

Hasta aquí había escrito mi guión cuando encontré en un artículo de S. Ueda escrito en alemán sobre la actual situación espiritual del Japón una información sobre la diferencia entre la comprensión de la Naturaleza según las modernas ciencias naturales y la técnica y según la vieja tradición budista. El autor escribía: "la palabra 'Naturaleza' (tal y como se utiliza en la tradición budista) significa lo mismo que 'ser tal y como se es a partir de sí mismo'". "La flor florece tal y como florece por sí mismo, el río fluye tal y como fluye por sí mismo." Esta frase "ser tal y como se es a partir de sí mismo" se corresponde exactamente con la fórmula tomada de Heidegger "permitir ver a partir de sí mismo aquello que se presenta tal y como se presenta desde sí mismo". Así pues, podemos concretar, la misión del arte y de la poesía es permitir ver la "Naturaleza" en este profundo sentido.

No me quiero ocupar aquí de los fundamentos filosófico-religiosos. No sería posible en unas pocas palabras. Recuerdo tan sólo que Schopenhauer, a quien tengo muy presente en mi concepción del arte, recibió una decisiva influencia del pensamiento asiático. Tal vez para los europeos el arte tenga una función reservada a ellos por su religión, mientras que para los asiáticos, incluso sin el arte, resulta inmediatamente accesible en la experiencia religiosa. No me atrevo a decidir esto sin más.

He mencionado la frase no solamente por la coincidencia en su formulación, lo cual me ha hecho recapacitar, sino sobre todo por lo que sigue inmediatamente a continuación, que parece haberme llevado a una posición esencial. Se dice: "Cuando el hombre experimenta la flor tal y como florece por sí misma, en este ser-como-se-es-por-sí-mismo de la flor está experimentando al mismo tiempo su propio fundamento existencial. Esto significa que el hombre despierta entonces su verdad formando una unidad con la verdad de la flor". Aplicado directamente a nuestra cuestión esto quiere decir que el arte nos permite ver las cosas tal y como son a partir de ellas mismas, lo cual se aplica al mismo tiempo al hombre, que toma confianza en su conducta. Ello le libera de las cadenas que le atan a sí mismo y le despierta su esencia más genuina e íntima. Ueda dice: "El hombre se despierta a su verdad". En mi opinión esto es inde- [526/527] pendiente de todo tipo de postura religiosa y expresa la esencia más íntima del arte que, en nuestra fórmula de instrumento para la comprensión del mundo, todavía no alcanza una expresión completa. En la medida en que las cosas se dejan ver de forma correcta, es decir, tal y como son a partir de sí mismas, no sólo enriquecen y embellecen el mundo sino que al mismo tiempo transforman al hombre y le retrotraen al verdadero origen de su vida.

Con ello vuelvo a nuestro propio planteamiento y pregunto ahora más exactamente: *¿cuál* es el medio especial que permite la visión poética? Para ello hemos de tomar una perspectiva algo más amplia y preguntar primero: ¿cuál es en realidad el medio que permite la visión en la vida corriente? Este medio, en su forma más simple, en una forma todavía no idiomática, es simplemente señalar con el dedo. Señalar con el dedo que, por cierto, es una función específicamente humana que no realiza ningún animal, hace resaltar algo determinado desde un fondo oscuro y hace que se dirija la mirada a él. Está ligado a un determinado instante. Ahora bien, el simple hecho de señalar con el dedo tiene sus limitaciones. En primer lugar está ligado a un acontecimiento vital inmediato. No lo puedo guardar. Y en segundo lugar sólo se puede señalar una cosa visible. Si se trata de algo audible ya no se puede explicar. Ciertamente puedo levantar el dedo para que se preste atención auditiva a algún sonido. Pero esta forma de llamar la atención no es verdaderamente señalar con el dedo. No se puede hacer resaltar nada de forma aislada. Si consideramos algo anímico o espiritual necesitamos una forma diferente para dirigir la mirada en sentido espiritual. Necesitamos la palabra como

medio indicador. La palabra se convierte entonces (de acuerdo con Jean Paul) en una especie de dedo indicador espiritual.

Pero en la palabra hay al mismo tiempo un cambio en la función de señalar. En principio la simple denominación mediante un sustantivo es capaz de conservar aquello que se denomina; con frecuencia resulta indiferente el que se señale con el dedo o que se llame la atención de palabra (por ejemplo, diciendo: mira allá la luna en el cielo), pero en el terreno espiritual esto no es así. He de renunciar a analizar con todo detalle las distintas funciones mutuamente relacionadas; en una consciente simplificación diré que señalar se convierte en presentar. Aquí tomo la palabra de nuevo en sentido expresivo, tal como provisionalmente lo he hecho en lo que vengo diciendo cuando me refiero a la presentación poética, y pregunto expresamente: ¿qué significa "presentación"?

En principio presentación, en sentido literal, significa: ofrecer algo de forma que sea perfectamente visible. La presentación pasa a ser una figura de la realidad presentada, se convierte en imagen o símbolo que se [527/528] coloca entre los hombres y la realidad; es decir, deja de ser realidad por sí misma, siendo sólo indicadora de la realidad.

Esta presentación sucede no solamente en la poesía, sino, en general en el arte, como por ejemplo en la pintura, como ya hemos dicho. (Paso por alto del problema de si la presentación se da sólo en el arte. Creo tener buenos fundamentos para ello, pero me tengo que limitar a dejarlo dicho). En la presentación de una pintura o un dibujo reconocemos la realidad. Tal y como la vemos representada en el cuadro podemos volver a encontrar la realidad, con la mirada dirigida por la presentación. Y así también en la poesía: la vida presentada la experimentamos en la vida real. En ella se nos presenta de manera que la podemos percibir. La presentación posibilita el acceso. De esta forma podemos precisar nuestra tesis: en cuanto presentación, la poesía (y el arte en general) es un instrumento para la comprensión del mundo.

Frente a todo esto surge una objeción: la presentación es siempre en realidad una forma, es decir, es un determinado mundo ya formado. Cada forma realiza una posibilidad, junto a la cual hay también otras en principio igualmente justificadas. ¿No se abandona con ello la realidad "pura", es decir, no interpretada? La respuesta es: de hecho sólo en la presentación conformada experimentamos la realidad. De esto ningún camino puede pasar de largo. Ésta es la necesaria expresión del hecho de que el hombre es un ser que vive en símbolos o, para decirlo con Cassirer, un animal simbólico. De cualquier modo la presentación en el arte es algo radicalmente diferente al lenguaje de la vida cotidiana, al lenguaje del pensamiento de dominio. El lenguaje cambia su carácter en cuanto se convierte en medio de la presentación artística.

Quisiera aclarar esto valiéndome de un sencillo ejemplo: el eslogan o el argot científico. Podemos pensar en nuestros anteriores ejemplos como frustración o represión. También éstas nos permiten ver determinadas relaciones que antes no hubiésemos visto. Llevan las relaciones a la luz de una determinada teoría, la mayoría de las veces de una determinada teoría agresiva. Quieren influir en nuestra conducta. Naturalmente se puede decir lo propio también de las teorías explícitamente elaboradas. Éstas también dejan ver, pero no las cosas tal y como se presentan a partir de sí mismas sino, por el contrario, tal como no se presentan a partir de sí mismas. Ciertamente quieren también dejarse ver, pero en esta ocasión como algo determinado, una relación determinada la mayoría de las veces oculta. Quieren sacar a la luz algo que permanecía oculto. Quieren desenmascarar. Pero a esto dejaría yo de llamar presentación.

Esto está en relación con otro hecho: los eslogans y otras formas de lenguaje no poético quieren conseguir una simplificación. Logran su po- [528/529] der a base de una poderosa simplificación con objeto de trazar una poderosa línea unitaria. Con ello llevan a unas formas



simplificadas de la interpretación y del dominio del mundo en las que nos desenvolvemos corrientemente. Cuanto más fuertemente "reducen" la realidad tanto más eficaces son y con tanta más coacción obligan a los hombres a seguir su camino. De ahí el enorme poder sugestivo, sobre todo en Política, que se desprende de las doctrinas unilateralmente simplificadas de esta forma.

Ahora bien, la poesía no simplifica nada. A diferencia de estas otras formas del lenguaje, lo que quiere la poesía es dejarnos ver las cosas tal y como se muestran a partir de ellas mismas. Y quiere dejárnoslas ver en toda su riqueza, sin falsas simplificaciones. Las formas extrapoéticas nos invaden hoy en una medida hasta ahora desconocida, por lo que la poesía nos puede proporcionar una especial felicidad. La ciencia dice: lo que ves ahí, por muy enigmático y nuevo que al principio te parezca, no tiene por qué seguir intranquilizándote. No es nada diferente a lo que ya te es conocido o se relaciona inmediatamente con ello. No se trata sino de un reflejo de los átomos, o de una sublimación del instinto sexual, o una reconstrucción ideológica de masivos intereses económicos, o cualquier otra explicación que quieran dar las teorías científicas en cada caso particular. Su principio básico es el "no-es-sino" (M. Geiger), el principio de la reducción de todo a un plano básico elemental. Sin embargo, la poesía niega el derecho a este tipo de reducción. La poesía dice: sí, hay algo nuevo que tú todavía no has visto o todavía no has contemplado. Y yo te quiero llevar precisamente a estas novedades para que tu vida aumente y se transforme. Goethe, en su condición de poeta, concedió una gran importancia a aquello que sirve para diferenciar las cosas y no a aquello que las iguala.

Con esto podemos perfilar todavía más nuestra tesis: la poesía es un instrumento para comprender al mundo, pero no en el sentido de dominar al mundo, no está al servicio de la orientación de la vida cotidiana. La poesía es un instrumento que, por encima de todos los puntos de vista prácticos, permite ver la abundancia y la riqueza de la vida, con lo cual nos enriquece y hace infinitamente felices.

\*\*\*

Quisiera ahora recordar lo dicho al principio. Me había referido a la fórmula de Nietzsche "sobre la utilidad e inconveniencia de la Historia para la vida". Había trasladado esta fórmula desde la Historia a la Poesía y hablado de la "utilidad e inconveniencia de la poesía para la vida". [529/530] Hasta ahora hemos tratado algo sobre la utilidad de la poesía. No pretendo firmar que lo que he dicho sea su única utilidad. Pero ¿qué hay de los posibles inconvenientes? Todas las acciones positivas de la vida llevan consigo al mismo tiempo su peligro específico; cuanto más grande sea la acción tanto mayor es también el peligro que lleva consigo. Esto aplica también a la poesía. La poesía no sólo es un poder que eleva y enriquece la vida, sino que supone también ciertos peligros para ella. Quiero referirme brevemente tan sólo a alguno de tales peligros y luego llamar particularmente la atención sobre uno de ellos que me parece particularmente importante desde el punto de vista del presente planteamiento:

1. La poesía puede entrar al servicio del instinto de poder. En ese caso se convierte en expresión de una tendencia determinada. Quiere obtener ventajas para ella. La poesía se convierte en un instrumento de propaganda.
2. La poesía puede servir de sustituto a una vida no vivida. Se intenta llenar el vacío de la propia vida mediante la participación en la vida de los héroes de los poemas. Entonces los hombres sueñan mediante la poesía en una vida elevada, pero no viven ellos mismos; el placer de la poesía les ahorra los esfuerzos de la propia vida. Las novelas de aventuras y las novelas

de amor encuentran en esta clase de personas su lugar.

3. La poesía (y el arte en general) puede convertirse en objetivo de sí misma. En este caso ya no deja ver la realidad, ya no está vinculada a lo real. La poesía se convierte a sí misma en una mera obra de arte, tiende a la perfección y a gozar de sí misma. Con ello se ha deshecho y ha dejado de cumplir una función en la vida. Calificamos a esta actitud de "esteticismo". Esta actitud suele darse en los últimos tiempos, caracterizados por el cansancio.

4. Pero ahora viene un último peligro del arte, el mayor de ellos. Tal vez un poco provocadoramente podría expresarlo diciendo que el arte se hace demasiado bello. Esto suena algo provocador. Si el arte, de acuerdo con su propia naturaleza, ha de ser bello, ¿cómo puede llegar a ser demasiado bello? Lo que quiero decir se refiere precisamente a la función del arte, de la que ya hemos hablado: permitir ver la realidad, ser instrumento de la comprensión del mundo. Esto significa siempre dejar al hombre ver algo nuevo que hasta entonces no se veía. Ahora bien, esta cosa nueva arranca al hombre de sus habituales formas de ver las cosas. Por ello el auténtico arte es siempre duro. Nunca es completamente bello. Siempre hay algo en él contra lo que choca el hombre al principio, algo violento que le conmueve y que le exige una toma de postura. Éste es en definitiva el sentido de la frase de Rilke de que lo bello "no es sino el comienzo de lo terrible todavía tolerado por nosotros". [530/531]

Pero resulta que el hombre gusta huir de esto y situarse en una cómoda forma de lo bello. Esta forma ya no le permite ver crudamente algo nuevo nunca antes visto, sino que se corresponde plenamente con lo que espera ver, con lo que el hombre está acostumbrado a sentir como bello. De esta forma el hombre puede entregarse sin resistencia al "disfrute" de este arte. Aquí es donde hablar de "disfrute del arte" (que originalmente significaba algo completamente diferente) resuena en su versión más pavorosa. El cielo vespertino es tan rojo y bello como nunca fue auténticamente ningún cielo vespertino. La melancolía invade al hombre de una forma tan dulce y pegajosa como nunca se siente en la vida real. Y al final de la novela la princesa encuentra su príncipe o, más modernamente, la pobre costurera encuentra el hijo del industrial. No quiero acumular ejemplos. Este tipo de arte, que todos conocemos y que en secreto también nos gusta a todos, consiste en el cumplimiento, sin la más mínima resistencia, de las esperanzas de belleza que el hombre siempre lleva consigo. Por ello el hombre se puede perder irremediabilmente en este arte. En cierto modo es el arte más perfecto, la belleza elevada a su grado sumo, pero es un arte en el cual el hombre, de un modo artificial, goza de sí mismo, un arte que no le permite ver nada nuevo y que, por tanto, no le exige nada.

En alemán esta forma sumamente bella de arte se califica como "Kitsch" (= cursi). El "Kitsch" es la forma más peligrosa de todas las degeneraciones del arte porque simula reflejar las exigencias humanas de una "vida superior", los esfuerzos por sus "ideales", es decir, una plenitud que se puede alcanzar sin esfuerzo alguno. En el "Kitsch" el hombre se engaña a sí mismo ante la exigencia en que le coloca el auténtico arte. Y resulta tanto más peligroso cuanto más se convence erróneamente el hombre de lograr una más elevada plenitud. No le permite ver ninguna realidad nueva sino que le confirma en la comodidad de una plenitud espúrea. Aquí se ve con toda claridad la dureza del auténtico arte, que supone siempre una exigencia para el hombre.

De esta forma entendemos la doble condición de "utilidad" e "inconveniencia" del arte para la vida. Misión del arte en la vida es permitir ver la realidad, ser instrumento para la comprensión del mundo. Un instrumento que ilumina al mundo en su belleza y en su riqueza, transformando simultáneamente al propio hombre. Pero si la belleza del mundo, de la cual el arte sólo quiere ser instrumento presentador, se refleja en la propia presentación surge el peligro de que tal presentación sea gozada en sí misma, es decir, de que el hombre no sea llevado a profundizar en la realidad sino que se satisfaga con el mero arte para realizar en él una vida de ensueños alejada de la realidad. En este caso el arte no sirve al [531/532] hombre,

sino que lo perjudica. Se convierte en seductor que promete una plenitud conseguida sin molestias, con lo cual evita que el hombre haga su más noble esfuerzo. Pero este peligro no se puede desprender del arte. Va unido íntimamente a su esencia más genuina. Únicamente a base de una constante confrontación con este peligro puede el arte cumplir su más profunda función vital.