

POESÍA Y FILOSOFÍA, O EL MUNDO COMO POSIBILIDAD Y REPRESENTACIÓN

POETRY AND PHILOSOPHY, OR THE WORLD AS POSSIBILITY AND REPRESENTATION

Rosa BENÉITEZ ANDRÉS¹

Universidad de Salamanca

beneitezr@usal.es

Resumen: Poesía y filosofía constituyen formas de pensamiento a través del lenguaje. Sus vínculos han estado marcados por las afinidades, los desacuerdos e, incluso, por ciertas relaciones de dominación disciplinar. En este marco de comprensión es evidente que la actividad de una y otra no siempre ha sido complementaria. Por eso, situándonos únicamente dentro de un terreno de trabajo común, es decir, cuando poesía y filosofía establecen una complicidad declarada, este artículo pretende analizar uno de los objetivos compartidos por ambas, señalado además, dentro de nuestra tradición, tanto por poetas como por filósofos. En concreto, se pretende rastrear aquí algunas de las reflexiones estéticas que han entendido a la poesía y a la filosofía como crítica de lo existente y apertura a nuevas posibilidades de interpretación, representación y acción sobre lo real.

Palabras clave: Poesía, filosofía, estética literaria, posibilidad, contingencia, inutilidad artística

Abstract: Poetry and Philosophy are ways of thinking through language. Their links have been marked by affinities, disagreements and even by certain relationships of disciplinary domination. Within this framework of understanding it is evident that the activity of one and the other has not always been complementary. Therefore, situating ourselves only within a common field of work, that is, when poetry and philosophy establish a declared complicity, this article intends to analyse one of the objectives shared by both, which has also been pointed out, within our tradition, by both poets and philosophers. Specifically, we intend to trace here some of the aesthetic reflections that have understood poetry and philosophy as a critique of the existing and an opening to new possibilities of interpretation, representation and action on the real.

Key Words: Poetry, Philosophy, Literary Aesthetics, Possibility, Contingency, Artistic Uselessness.

¹ Este trabajo se integra entre los resultados del *Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes* (Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca).

Poetry
I, too, dislike it.
Reading it, however, with a perfect
contempt for it; one discovers in it, after
all, a place for de genuine.

Mariane Moore

A firma el poeta Eduardo Milán que si hay algo de liberador en la historia y el lenguaje de la poesía es su capacidad para recordarnos que este no es el único lado. Y con esas palabras él nos recuerda, a su vez, el difícil equilibrio que lo poético mantiene con respecto a la mayor parte de las caracterizaciones que han servido para hablar de literatura en nuestra tradición, y que no siempre han sabido o podido comprender el conjunto de prácticas estéticas que estaban tratando de nombrar: mimesis, artificio, ficción, expresión, idealización, etc. Es más, con una idea muy sencilla, Milán caracteriza y sitúa a la poesía como discurso crítico, idea que, sin mucho esfuerzo, resulta posible rastrear dentro del pensamiento estético occidental, tanto en sus formas más sistemáticas o de factura conceptual, como en esas otras menos delimitadas y precisas. De hecho, y este será uno de los principales argumentos que se manejarán aquí, es esa conducta crítica la que en gran medida dirige una parte muy importante de los nexos que unen a la poesía con la filosofía.

Con esto se adelanta, además, a otro de nuestros supuestos: no toda la poesía y no toda la filosofía asumen vínculos de conveniencia sino que también ahí podemos encontrar distintas posturas, porque diferentes son los objetivos de una y otra, pero también de unas y otras, haciendo esto último que sea imposible entenderlas como disciplinas unánimes y homogéneas. Como ha señalado con amplio conocimiento Manuel Asensi (2010, 24-25), las relaciones entre filosofía y literatura se han organizado históricamente en torno a la discusión y la exclusión. Por eso, conviene dejar claro desde el comienzo que el que nos interesa aquí es el momento de alianza entre poesía y filosofía, sus cruces y objetivos comunes, los medios que comparten, y no tanto las diferencias u oposiciones drásticas. No atenderemos por tanto ni a las propuestas de disolución de lo literario en un marco de pensamiento más amplio como el filosófico, ni tampoco a la reducción de la filosofía a las estrategias y modos de hacer de la literatura². El objetivo, pues, es rastrear sinergias no construir o eliminar fronteras.

En el fondo, y así podría comenzar el recorrido, se trata de elegir entre Platón o Aristóteles, o mejor dicho, se trata de comprender el rechazo de uno y el desafío del otro para poder tomar partido, o al menos colocarnos en un camino concreto en lugar de deambular por infinitas idas y vueltas. La clave que posibilita la aparición de estas dos opciones radica en una de las primeras definiciones más o menos claras sobre el arte y, en concreto, sobre el arte de la palabra, es decir, esa idea que antes de ser formulada de un modo más preciso por los filósofos entendía que la poesía se ocupa de representar

² Aquí habría que situar, por ejemplo, propuestas como las de Nietzsche, Rorty o algunos planteamientos posestructuralistas. No coincidimos, sin embargo, con quienes incluyen en este mismo espectro la defensa realizada por otros filósofos, como Derrida por citar a uno de los más controvertidos, en favor de contagiar a la filosofía de la querencia literaria por lo contingente. Entendemos que esa crítica al modelo ilustrado no se resuelve en una disolución de aquella en esta.

la realidad. Esta es la concepción que, desterrando el planteamiento arcaico de expresión, llega hasta los sistemas de Platón y Aristóteles —vía Sócrates—, con consecuencias, como se sabe, bien distintas.

Simulacros y dones

Como nos ha enseñado Havelock, toda la filosofía platónica constituye un intento por desarrollar un sistema discursivo de organización racional apoyado en lógicas analítico-deductivas. Un modelo que promueve el pensamiento abstracto y su secuenciación lineal, gracias a la tecnología de la palabra escrita, en oposición a los orígenes orales y ligados a la sensibilidad de la poesía:

Para Platón, la realidad no puede ser sino racional, científica y lógica. El medio poético, lejos de desvelar las verdaderas relaciones de las cosas o las verdaderas definiciones de las virtudes morales, tiende una especie de pantalla refractaria que disfraza y distorsiona la realidad —y que, al mismo tiempo, nos distrae, jugando con nosotros, apelando a las zonas más chatas de nuestra sensibilidad (Havelock, 1996, 39).

Recordemos aquella dualidad a la que se refería el filósofo. Por un lado, había artistas o artesanos reduplicadores, aquellos que simplemente hacían copias de lo real y, por tanto, copias de las copias, ya que lo sensible es sólo una representación imperfecta de la verdadera realidad, es decir, de la idea. Aquí Platón engloba a los artesanos y a algunos artistas imitativos, esos que sólo tratan de hacer artefactos que reproduzcan la idea de mesa, por ejemplo, y que por tanto resultan inofensivos, pues simplemente se quedan en la apariencia pero no tratan de hacerla pasar por real (Platón, 1988, 457-470). Pero, por otro lado, tendríamos a los artistas que en lugar de presentarnos sus copias como imitaciones de la verdad buscan hacer pasar esas representaciones por reales, intentan engañarnos y que confundamos la apariencia con la idea. Este es el arte que nos retiene en la apariencia —nos aleja de la idea, de la verdad— y hace que intercambiemos semejanza por identidad.

En este sentido, es la verosimilitud con la que juega la poesía la que puede llevar a error porque, afirma Paltón, en ella “habla el poeta mismo sin tratar de cambiar nuestra idea de que es él mismo y no otro quien habla [...] e intenta hacernos creer que no es Homero el que habla sino el sacerdote” (1988, 161). En particular, el filósofo se está refiriendo a la poesía —como la de Homero— en la que podemos intercambiar al narrador (o al yo poético añadimos nosotros) por un personaje más y, de este modo, confundir sus roles, dejar de tener claro el papel que cada uno ocupa y debe ocupar. Curioso que sea el cultivador de los diálogos filosóficos quien haga esta objeción. En todo caso, por supuesto, aquí el peligro es político: que los ciudadanos, en algún momento y en virtud de cierta analogía, dejen de tener claro cuál es su lugar dentro del conjunto social. Entonces, la poesía es peligrosa primero porque su artificio, el fingimiento, ese presentar esto como aquello, puede confundir a los ciudadanos y, segundo, porque al poeta se le permite contar mentiras, apartarse decididamente de la verdad. Como ha señalado Valeriano Bozal, “esta crítica de la poesía se hará más intensa a medida que la filosofía pretenda ocupar su lugar en la polis y el filósofo cumplir el papel de educador que el poeta había tenido” (1987, 80). Así, leemos en *La República* por boca de Sócrates:

—En tal caso, ¿hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas aquellas que pensamos deberían tener al llegar a grandes?

—De ningún modo lo permitiremos.

—Primeramente, parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario. Y persuadiremos a las ayas y a las madres a que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido, y con éstos modelaremos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos (1988, 135).

Más allá de la equiparación que hace aquí el filósofo entre poesía y mito, entre literatura y simulacro, nos interesa más bien el alcance de su juicio. Al argumentar la necesidad de controlar a los poetas, Platón deja ver su temor al poder de la poesía, es decir, pone en evidencia la capacidad de lo literario para incidir en la vida pública y, por tanto, para abrir caminos de acción diversos; poco virtuosos para él pero quizá mucho más interesantes para nosotros. Retengamos, por tanto, esta idea y, no obstante, añadamos algo más, porque conviene también que seamos más precisos.

Todo esto que el filósofo está englobando bajo el término que nosotros traducimos por poesía, comprende mucho más que nuestra actual acepción de esa misma palabra. Aquí se incluye el drama, la épica, los ditirambos y otros géneros y subgéneros que, en su evolución, en poco se parecen a la idea contemporánea de poesía. Por eso, Platón salva de su conocida condena a la poesía inspirada, esa que a través de cierta manía acerca a los hombres la palabra de los dioses, esa que copia, pero que no simula, la que no intenta hacer pasar la apariencia por verdad, sino que nos conecta con el mundo de las ideas. Entonces, ¿podría decirse que hay una poesía tolerada por Platón? sí, por supuesto (Wahnón, 2000, 77-105). Pero ¿sería esa misma a la que apelábamos al comienzo y que nos recuerda que este no es el único lado, por ayudarnos —digámoslo en terminología platónica— a trascender el plano de lo sensible? Aquí la respuesta es negativa y nos permite ir descartando vínculos. La poesía que vamos a relacionar con cierta filosofía no desplaza lo real por un ideal metafísico, espiritual o psicológico. No se trata de crear mundos alternativos como refugios o proyectos teleológicos, a la manera en la que cierta literatura construye historias sustitutivas, sino que más bien nos interesa esa escritura que presenta la posibilidad de realizar otra realidad, de intervenir en lo real a través de la acción de la imaginación y la palabra. Por tanto, nos interesan los simulacros, esos que modifican la experiencia y la vida tal y como nos la representamos, y que tanto miedo le daban a Platón, porque no remiten a un modelo, no constituyen una simple copia inofensiva y, por el contrario, son capaces de alterar el orden establecido, de cambiar y abrir los puntos de vista, de ofrecer múltiples imágenes sobre lo real para poder escoger una que no nos venga impuesta:

El puro devenir, lo ilimitado, es la materia del simulacro en tanto que esquivo la acción de la Idea, en tanto que impugna a la vez el modelo y la copia [...] El lenguaje es quien fija los límites [...] pero es también él quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado (Deleuze, 2005, 28).

En todo caso, para que esta idea se vaya formando, es decir, para que poesía y filosofía se alineen como herramientas de ejecución en lo posible, sus encuentros y desencuentros todavía van a ser muy numerosos, y aquí sólo nos vamos a detener en algunos de los primeros.

La ruptura platónica, que de algún modo marca el itinerario de escisión defendido por una facción importante de nuestra tradición filosófica, situaba a ambos discursos en lugares bien definidos y diferenciados en base al criterio de verdad. Así la filosofía se alineaba con el ser, mientras que la poesía

quedaba relegada a lo que el propio sistema platónico había construido como su contrario, la apariencia. Esta misma distinción es la que va a aprovechar María Zambrano para tratar de explicar una separación que, a su juicio, no viene determinada únicamente por esa aspiración a la verdad³. Para la filósofa, existe un cisma anterior motivado por la pretensión filosófica de lograr la transformación de la vida, el estado de las cosas. De este modo, la filosofía no sólo busca alcanzar verdades inmutables, sino que también quiere salvar las apariencias, ofrecerles una unidad: “ese primer momento filosófico en el que encontramos ya una dualidad y, tal vez, el conflicto originario de la filosofía: el ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse en seguida para liberarse de ellas” (Zambrano, 1993, 16). La poesía, sin embargo, se limita a lamentar esa ausencia de unidad:

Algunos de los que sintieron su vida suspendida, su vista enredada en la hoja o en el agua, no pudieron pasar al segundo momento en que la violencia interior hace cerrar los ojos buscando otra hoja u otra agua más verdaderas. [...] quedaron aferrados a lo presente e inmediato, a lo que regala su presencia y dona su figura, a lo que tiembla de tan cercano (Zambrano, 1993, 17-18).

Lo que separa a la filosofía de la poesía es que aquella pretende conseguir esa transformación de un modo inmediato, sin entrar en lo particular, en el caos que constituye lo real. Por su parte, la poesía se agarra a esas singularidades: “La poesía perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, menospreciada heterogeneidad” (Zambrano, 1993, 19). La unidad que alcanza la poesía es la de la palabra, muy diferente a la de la filosofía. “El poeta no quiere salvarse”, dice Zambrano, “la poesía es embriaguez y sólo se embriaga el que está desesperado y no quiere dejar de estarlo. El que hace de la desesperación su forma de ser, su existencia” (1993, 33). Por eso, Zambrano defiende que las verdades del poeta, que las hay, son verdades que le llegan como un don, mientras que la filosofía es búsqueda activa. La poesía tiene, entonces una humildad que no posee filosofía:

La poesía es la conciencia más fiel de las contradicciones humanas, porque es el martirio de la lucidez, del que acepta la realidad tal y como se da en el primer encuentro. Y la acepta sin ignorancia, con el conocimiento de su trágica dualidad y de su aniquilamiento final (Zambrano, 1993, 62).

En lo que insiste la autora, por tanto, y aquí se aparta de la tradición platónica para abrir una nueva oportunidad de vínculo entre ambos territorios, es en que la filosofía tendría que asumir algo de esta humildad de la poesía y su manera de acercarse a lo real. Sólo de este modo podrá conseguir realmente su objetivo, salvar las apariencias. Se trata pues, para Zambrano, de dos formas de creación a través de la palabra, del discurso, y también de dos posturas frente a la realidad, que adoptan por tanto modos de enfrentarse a la vida diferentes, aunque ambas lo hagan desde el lenguaje. Sin embargo, esta unión en la diferencia que defiende la filósofa no termina de aceptar la capacidad agente de la escritura que asume la poesía moderna. Cuando Baudelaire se empeña en subrayar la diferencia entre la *realidad* y el *deseo*, dota al mismo tiempo a la escritura de una competencia productiva que hará del poema un lugar en el que generar acontecimientos. Esta pretensión —de raíz romántica— se convertirá en parte esencial de aquellas estéticas contemporáneas, que siguieron al poeta francés:

³ Sigo aquí la lectura y tesis propuestas por Llevadot, 2004, 163-167.

Reconocer dos especies de lo posible: lo posible diurno y lo posible prohibido. Hacer, si resulta factible, que lo primero sea igual a lo segundo; ponerlos en el camino real de lo imposible fascinante, que es el más alto grado de lo comprensible (Char, 2005, 133).

La potencia de la ficción

De hecho, con esto podemos tomar ya la vía aristotélica, que partiendo de unas premisas similares a las platónicas —mímesis, función social de la poesía, etc.— llega a consecuencias muy diferentes. Así, si con Platón veíamos que el simulacro, la apertura de posibilidades, de nuevas concepciones de mundo, debían quedar fuera la República, al entender estas prácticas como amenaza para el Estado; en Aristóteles encontramos exactamente la postura contraria. El arte, la poesía, es simulacro, es posibilidad, es apertura de opciones. Además, esto no representa un obstáculo, sino la especificidad de su actividad. Leemos en el Cap. IX de la *Poética*:

[...] el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades (Aristóteles, 1974, 158).

De este pequeño fragmento resulta posible extraer, como siempre ocurre con la *Poética*, varias conclusiones importantes. Por un lado, el hecho de que Aristóteles califique a la poesía como más filosófica que la historia insiste en la dependencia entre poesía y filosofía que comentábamos al comienzo, es decir, esa relación de subordinación y de comparación que ha definido la historia de sus relaciones. Por otro lado, la idea de que la poesía no se define por utilizar la palabra y el ritmo, aunque eso nos permita distinguirla de la pintura. No depende del verso, porque entonces tampoco podríamos diferenciarla de la historia. La cualidad de lo poético es la mímesis, no sus propiedades técnico-formales, por mucho que Aristóteles les dedique amplios análisis a esos aspectos. Recordemos además que para Aristóteles la mímesis está dentro del terreno de la epistemología, de hecho, es una inclinación natural del ser humano y la manera en la que adquiere sus primeros conocimientos: “El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también en que todos disfruten con las obras de imitación” (Aristóteles, 1974, 135-136). También en Platón la mímesis proporcionaba conocimiento aunque éste era un tipo de conocimiento provisional, peligroso en el caso de los simuladores. En Aristóteles no sólo es una de las formas de aprendizaje básicas del ser humano, sino que además suma un componente de placer que influirá en toda la concepción estética posterior. Entonces, si lo específico de la poesía es la imitación, y esta es la forma en la que además nos proporciona conocimiento, interesa saber cuáles son sus procedimientos, es decir, qué tipo de acercamiento a lo real nos muestra a diferencia, por ejemplo, de la filosofía, que trabaja con una razón no mimética, como dirán más tarde Adorno y Horkheimer.

Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser (Aristóteles, 1974, 225).

Lo interesante de este planteamiento de Aristóteles es que le asigna a la poesía la capacidad de “corregir” lo real, es decir, de proponer alternativas y formas de intervención desde la ficción, al hacer depender a ésta de lo real. De nuevo, no se trata de simple reproducción, sino de un sentido productivo de la escritura. Lo que está afirmando el filósofo, nos dice de nuevo Asensi, no es que el arte imite lo posible, sino que imita al ser como posible (2010, 27). Al hacer “como si”, el poeta ofrece tanto el acto, como la potencia, nos habla de lo que hay, pero también de lo que podría haber:

I

El hombre abrazó su guitarra azul,
un sastre vulgar. El día era verde.

Le dijeron: «tu guitarra es azul;
y no tocas las cosas como son”.

Dijo el hombre: “Las cosas como son
pueden cambiar en la guitarra azul”.

Le dijeron: “Mas toca una canción
que sea nosotros aunque nos rebase

una canción en la guitarra azul
de las cosas exactas como son”.

II

No puedo convocar un mundo entero,
no obstante lo remiendo como puedo [...] (Stevens, 2003, 109-110)

Este sería el debate que plantea Wallace Stevens en poemas como el que se acaba de extraer. La poesía es “producción” (ποίησις), su carácter mimético no la reduce a calco de lo real sino que, por el contrario, abre la vía a que exista la opción de versionarlo. Asumir una función traslativa del lenguaje poético es la que permite pensarlo en su dimensión performativa, de intervención sobre la realidad, de acción sobre el mundo a través del texto: “lo remiendo como puedo”. Se trata, en el fondo, de una cuestión de imaginación⁴.

En el caso concreto de la categoría de “producción”, Aristóteles recoge las ideas de su maestro Platón con el objetivo de afirmar que cualquier actividad que lleva del no-ser al ser es *ποίησις*-producción⁵. No obstante, aquí distingue entre aquello que es capaz de producirse a sí mismo, es decir, de entrar en presencia sin la necesidad de ninguna acción, de lo que necesita la actividad productiva del hombre, de la técnica, donde se sitúa la poesía. En un breve y reciente texto titulado “¿Qué es el acto de creación?”, Agamben (2016) retoma este concepto de *poiesis* en sus orígenes aristotélicos para tratar de comprender la propuesta que su admirado Gilles Deleuze presentó en una conferencia —con

⁴ No entraremos ahora a analizar aquí la decisiva función de lo imaginario en el planteamiento que estamos desarrollando y que podría discurrir, precisamente, desde las propias aportaciones de Wallace Steven para remontarse hasta el Romanticismo y la propia teoría aristotélica.

⁵ Sigo aquí lo ya trabajado en (Benítez, 2016, 61-72).

el mismo título de este escrito—, en la que planteaba entender todo acto de creación como un acto de resistencia. Agamben asume la distinción aristotélica entre la potencia (*dynamis*) y el acto (*energeia*) que culmina en la presencia, para definir la *poiesis* y así su sentido.

Lo interesante del planteamiento de Agamben es que mientras continúa la vía aristotélica logra además actualizar su propuesta mediante dos ideas: la de “potencia-de-no” y la de “inoperosidad”. En primer lugar, reivindica el hecho de que la capacidad crítica que contiene la creación no responde tanto a que pueda ofrecer nuevos actos sino más bien a que posee la opción de no hacerlo. Un poeta no lo es por haber escrito un poema; lo es porque a diferencia de otros tiene la oportunidad de no hacerlo: “Toda potencia humana es, cooriginariamente, impotencia; para el hombre, todo poder-ser o poder-hacer está, constitutivamente, en relación con su propia privación” (Agamben, 2016, 39). Por eso la creación no se puede entender como el paso de la potencia al acto y exige tener en cuenta la posibilidad de la “potencia-de-no”. Este es el modo en que Agamben permite entender la resistencia de la que hablaba Deleuze, es decir, interpretar esa resistencia de la *poiesis* como impotencia, como “potencia-de-no”; la existencia de la opción a no ser, de la contingencia. De este modo, la escritura artística queda definida por ser una pura potencia que no remite al ser o no ser de un acto, sino sólo a la posibilidad tanto de que algo suceda o sea, como de que no. Por tanto, la lógica literaria se sustrae de este modo al principio de no contradicción que gobierna en el terreno del ser y queda instalada en el ámbito de la potencia y la ambivalencia. Dos cosas contrarias no pueden existir en acto pero sí en potencia, ésta es la potestad de la imaginación.

Aceptar el temor por sólo hallar espacio en lo indeterminado,
franja de entendimiento (no hay culpa) entre la pesadilla y la serenidad.

Disponerse al milagro enfermizo de la multiplicación:
hospitalidad a las variaciones y a los escrúpulos,
borrón sobre la edad descifrada,
precisión sin redes,
luminosidad máxima en la sugerencia,
atrevimiento a darle sombra y luz de naturaleza a cuanto nos acerca a lo deseado / visto y no visto...

Escuchar una voz en blanco,
encinta, abriéndose camino:
... si de repente se posara un pájaro entre la mano y el ala...

Dejárselo decir.

[...]

No avergonzarse de pensar en dos cosas a la vez; no ver merma al manifestar:
«Así son las cosas». O —con Juan de la Cruz: «Su origen no lo sé, pues no le tiene» (Ullán, 1993, 179).

Lo que se está tratando de mostrar aquí es la condición esencialmente ambigua de lo poético y la multiplicidad de sentidos, y de realidades a los que da lugar la escritura. Esa “potencia-de-no” de la que habla Agamben, siguiendo a Aristóteles, es el ejercicio crítico que plantea la poesía, su constatación de que existen más opciones, múltiples, y que, por tanto, los actos podrían ser otros, que no hay una equivalencia directa entre lo contenido en la potencia y su resultado. Miguel Casado se ha preocupado de señalar que se trata además de un gesto típicamente moderno, ese con el que los poetas

plantean su trabajo como utopías: “escribir poesía tiene para ellos un valor de impugnación de la realidad en la que viven y el móvil de salir, de uno u otro modo, de ahí” (Casado, 2019, 45-46). Con este impulso utópico, al que habremos de volver, se pretenden abrir caminos al ser, posibilidades para nuevas formas de existencia. Esa es su dimensión política.

Por eso, la resistencia o “potencia-de-no” no sólo determina todo acto creativo como contingente sino que también actúa como fuerza crítica que impide el agotamiento de la obra en el acto. En el fondo, nos encontramos de nuevo ante la idea romántica de una poesía trascendental: “También en poesía todo lo que está acabado puede estar incompleto, y todo lo incompleto formar, en realidad, algo acabado” (Schlegel, 2009, 33). Para los autores del círculo de Jena, incluyendo ahí a poetas como Novalis, la creación poética ha de estar en continuo devenir, los sentidos deben ir creciendo en relación a la propia idea de arte y, ahí, la poesía gana terreno a la novela (que en el fondo es la forma romántica por antonomasia) en su condición fragmentaria, simbólica o alusiva. Ni la literatura, ni la filosofía serán nunca capaces de expresarlo todo, pero ambas se muestran conscientes de esta limitación representativa:

Las verdades supremas de cualquier clase son completamente triviales, y por eso mismo nada resulta más necesario que expresarlas siempre de una forma nueva y, en la medida de lo posible, siempre más paradójica, para que no se olvide que siguen ahí y que jamás pueden ser expresadas del todo (Schlegel, 2009, 227).

Por eso, no se trata sólo de una cuestión hermenéutica o de experiencia en la incertidumbre estético-lectora —que también—, pues a esto se antepone una condición constitutiva; la de esa poesía que se entiende como insuficiente pero en búsqueda incesante. Lo que comparten aquí poesía y filosofía es su saberse imperfectas y necesarias a un tiempo. Cuando Paul Celan escribe ese “Sprich auch du” no está realizando una defensa —como a veces se ha querido interpretar— del hermetismo poético, sino de la dimensión *poiética* de la escritura, de la necesidad de que hable también eso que no está pero que podría estar; o del sustrato crítico que comparte con la praxis filosófica: no limitarse a interpretar el mundo sino querer cambiarlo

Habla también tú
sé el último en hablar,
di tu decir.

Habla—
Pero no separes el No del Sí.
Y da a tu decir sentido:
dale sombra.

Dale sombra bastante,
dale tanta
cuanta en torno de ti tú sabes extendida entre
medianoche y mediodía y medianoche.

Mira en torno:
ve cómo alrededor todo se hace viviente
¡En la muerte! ¡Viviente!
Dice la verdad quien dice sombra.

Pero se estrecha ahora el lugar donde estás:

¿Adónde ahora, despojado de sombra, adónde?
Asciende. Tanteante, asciende.
Te haces más sutil, más irreconocible, más fino.

Más fino: un hilo
por el que quiere descender la estrella
para abajo nadar, al fondo,
donde se ve brillar: sobre móviles dunas
de palabras errantes (Celan, 2006, 656).⁶

Y la manera de cumplir con este objetivo requiere de un enfrentamiento con los discursos del poder, bien a través de las ideas o bien gracias a las propias palabras. O se organizan los conceptos de un modo nuevo, o se propone un nuevo habla que nos devuelva una visión alternativa, incluso opuesta, al estado de cosas. “La poesía deja de ser mimesis, representación: se vuelve realidad. Realidad poética, claro está, texto que ya no sigue a una realidad, sino que se proyecta a sí mismo, que se constituye como realidad”, escribe Peter Szondi sobre la poesía de Paul Celan.

Inutilidad y excesos

En segundo lugar, y en sintonía con esta propuesta de apertura de los límites de la existencia, se encuentra esa otra idea de “inoperosidad” trabajada por el filósofo italiano. Para Agamben existe un nexo clave entre inoperosidad y “potencia-de-no”. Esta última, al suspender el paso hasta el acto, hace que la potencia se vuelva inoperosa y se muestre como tal, en su pura contingencia. “La gran poesía —afirma— no dice sólo lo que dice, sino que dice también el hecho de lo que está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo. [...] la poesía es la suspensión y la exposición de la lengua” (2016, 44). Quizá en esto resida justamente la particularidad de la escritura poética, en ese volverse continuamente sobre el lenguaje, al tenerlo como límite y material de trabajo. El poema, decía Mallarmé, se hace con palabras no con ideas (Valéry, 2009, 83), y en esa extrema conciencia de la virtualidad de la lengua reside la acción poética, ese señalamiento de lo que podría ser o concebirse de otro modo. La pregunta, entonces, es ¿por qué el lenguaje poético y no el *standard* (Mukařovský, 1977, 314-333) asume esta tarea? Es decir, qué hace que un poema nos señale la potencia, la contingencia, mientras que la lengua cotidiana quede atrapada en la certificación de lo existente. Sin duda, la cuestión no remite al simple empuje de un lenguaje artificioso y preciosista. Algunos de los poetas más vanguardistas del siglo XX, como Gertrude Stein, emplearon una lengua sencilla desde el punto de vista léxico, por lo que obviamente no es una cuestión de retórica. Quizá, por eso, el trabajo poético tenga mucho que ver también con las estructuras, con las relaciones que se generan entre las unidades gramaticales dentro del texto, con la manera en la que se altera nuestro pensamiento-lenguaje:

Donde Iowa se diferencia de Kansas y de Indiana

Visto de otra forma y ver de otra forma y visto de otra forma para ver, para ver de otra forma.

Visto de otra forma. La diferencia de ser visto la diferencia y visto de otra forma, la diferencia y visto de otra forma la diferencia vista de otra forma.

En Iowa, ahí dentro, en Iowa y ahí dentro ahí dentro y en Iowa es evidente la diferencia ahí dentro la diferencia en Iowa y ahí dentro.

⁶ Utilizamos la traducción realizada por Valente e incluida en sus *Obras completas*.

Iowa significa mucho.
Mucho mucho mucho.
Por muchísimo.
Iowa significa mucho.
Indiana significa más.
Más más más.
Indiana significa más. Lo más.
Kansas significa lo máximo y lo máximo y lo máximo y lo máximo. Kansas significa simplemente lo máximo.
Esta es la diferencia entre esas tres.
Modelos.
Tener ejemplos.
Agregar ejemplos.
Agregado ejemplo [...]
(Stein, 2014, 129).

En este sentido, el planteamiento de Agamben sigue en el fondo una de las derivas básicas de la instauración del concepto de autonomía artística en nuestra modernidad estética: la revalorización de la inoperosidad supone desvincular toda praxis de la tiranía de los fines con el objetivo de lograr la apertura a nuevos usos posibles. Por eso, se pregunta “¿qué es la danza sino liberación del cuerpo de sus movimientos utilitarios, exhibición de los gestos en su pura inoperosidad?” (2011, 163). El carácter positivo de lo inoperoso reside, por tanto, en su capacidad para liberar al ser humano de todo destino biológico o social, para evitar ser dominado por la necesidad y, de este modo, dejarlo disponible para una actividad ajena al rendimiento directo y la utilidad. Esta definición de libertad coincide casi con exactitud con aquel diagnóstico que Friedrich Schiller planteara en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y que en el fondo se remonta a filosofías como la de Descartes o Aristóteles. En pleno contexto postrevolucionario afirma el autor alemán: “para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad” (Schiller, 1990, 121). Sólo cuando nos liberamos de nuestras pasiones somos realmente libres y nos mostramos como seres humanos. Y el camino para alcanzar esa libertad pasa por ejercer nuestro instinto de juego, por codificar y convertir en algo en cierto modo inútil nuestra praxis, para así conseguir distanciarnos de los instintos formal y sensible, que nos colocan en extremos incompatibles con la emancipación cultural que requiere el nuevo Estado:

El curso de los acontecimientos ha dado al genio de la época una dirección que amenaza con alejarlo cada vez más del arte del ideal⁷. Este ha de abandonar la realidad y elevarse con honesta audacia por encima de las necesidades; porque el arte es hijo de la libertad y sólo ha de regirse por la necesidad del espíritu, no por meras exigencias materiales. [...] El provecho es el gran ídolo de nuestra época, al que se someten todas las fuerzas y rinden tributo todos los talentos. El mérito espiritual del arte carece de valor en esta burda balanza, y, privado de todo estímulo, el arte abandona el ruidoso mercado del siglo. Incluso el espíritu de investigación filosófica arrebata a la imaginación un territorio tras otro, y las fronteras del arte se estrechan a medida que la ciencia amplía sus límites (Schiller, 1990, 117).

Es la conocida idea de lo artístico como reducto de una experiencia no corrompida o adulterada por los excesos de la vida social: “¿Qué es la poesía, sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo posible uso?”

⁷ Se está refiriendo, como decíamos, al concepto de autonomía artística, que en principio aleja a las formas del arte de toda finalidad práctica o servidumbre política, religiosa, social, etc.

socialmente determinante al tiempo que determinada (Williams, 2000), pero nos interesa ahora detenernos en si estos planteamientos siguen teniendo vigencia, es decir, en si la poesía continúa siendo una crítica efectiva.

Esa pauta o praxis que la poesía puede ofrecer se fundamenta, según Bifo, en el exceso. Frente a un mundo gobernado por la maximización de los beneficios, la hiperorganización, aceleración y rentabilidad *tout court*, la poesía se interpone con sus ritmos dilatados, el desconcierto representativo y su radical irrelevancia. Si la racionalidad moderna, dice el filósofo, se asentaba en un acto de reducción y limitación de la realidad y nuestra conciencia sobre ella, a favor del orden; el mundo actual nos responde con todo el Caos que llevamos siglos tratando de ignorar y encubrir. Necesitamos, por tanto, recuperar esos otros modelos de pensamiento abiertos a la indeterminación y la contingencia, que nos garantizan cierto estado de angustia pero que nos ahorran el pánico actual, esto es, esa incapacidad para dar sentido al flujo de los acontecimientos a través del lenguaje. Y, aquí, la poesía se propone como guía o pauta de actuación frente a otros códigos desfasados o manipulados:

El exceso de sentido, es decir, la poesía, reabre la puerta a la infinidad del lenguaje, la inconsistencia, el error poético reabre el horizonte de posibilidades. Escapando del juego preformado de la conexión, el exceso poético juega el juego de la conjunción: cuerpos redondos que buscan el sentido fuera de la exactitud sintáctica, en la ambigüedad, en la ironía, en el error⁹ (Berardi, 2019, 37).

Este es el ejercicio que lleva a cabo la poesía que estamos confrontando aquí con la filosofía, o mejor dicho, con esa filosofía que piensa críticamente los procesos sociales e intenta ofrecer otras formas de comprensión y organización de la realidad. Quizá una de las poetas que más explícitamente haya trabajado esta idea de expansión de los límites a través de la escritura sea la danesa Inger Christensen. Su libro *Eso* constituye una fascinante investigación sobre los orígenes del lenguaje y los orígenes del mundo. Con un principio constructor similar al de este libro, en su otro gran poemario, *Alfabeto*, la poeta parte de la constricción de una estructura formal impuesta con el objetivo de mostrar, precisamente desde esa limitación, las aptitudes productoras del lenguaje poético. En este poemario la escritora, además de utilizar el pie forzado del alfabeto, con el que da comienzo a cada uno de los poemas —que tienen como primer sustantivo uno que comienza por la letra a, b, c, d, e y así sucesivamente—, se sirve de la secuencia de Fibonacci para hacer crecer esos versos de modo exponencial y combinar así las relaciones semánticas de sus elementos con las que provocan esta estructura. Los poemas crecen, parece decirnos, en un orden similar a como lo hace la propia naturaleza, con un principio constructivo semejante al de las caracolas o los girasoles.

Y es que ese juego entre lo que “hay” en el mundo, que encabeza cada primer verso, y las posibilidades de existencia y coexistencias que establecen los poemas insiste de alguna forma en esa idea de lo poético como posibilidad que estamos trabajando en este texto. Nombrar es constatar, pero también crear, dar existencia, abrir posibilidades de comprensión y acción.

⁹ «L'eccesso di senso, cioè la poesia, riapre la porta all'infinità del linguaggio, l'incoerenza, l'errore poetico riapre l'orizzonte di possibilità. Sfuggendo al gioco pre-formattato della connessione, l'eccesso poetico gioca il gioco della congiunzione: corpi rotondi che cercano significato al di fuori dell'esattezza sintattica, nell'ambiguità, nell'ironia, nell'errore» (la traducción es nuestra).

4

las palomas existen; los soñadores, las muñecas
los asesinos existen; las palomas, las palomas;
niebla, dioxina y días; los días
existen; los días la muerte; y los poemas
existen; los poemas, los días, la muerte (Christensen, 2014, 15).

También la virtualidad de las palabras, de la escritura poética, proporciona existencia a las cosas. Se trata de un doble movimiento: por un lado, en consonancia con las filosofías del giro lingüístico, se afirma la dimensión performativa de la palabra, así como la dependencia entre conocimiento y concepto, mente y lenguaje, mundo y representación. Pero, por otro lado, y al mismo tiempo, esa capacidad productora se localiza en el terreno de la contingencia, de la acción a través de la imaginación y el lenguaje, de la apertura de opciones que garantizan los vínculos y nexos todavía no existentes que posibilita la escritura poética. Su dependencia de la realidad garantiza a la vez su independencia creativa. Hablando de lo que hay, y organizándolo de otro modo, nos recuerda que otras formas de vivir y otras formas de pensar son posibles. En ese sentido, este planteamiento difiere, en parte, de la “Teoría de los mundos posibles” (Doležel, 1998 y Albaladejo, 1992) y se acerca más a la de los “Modelos de mundo” (Asensi, 2011).

No existe lo dicho

Esta aparente paradoja es la que señala Adorno en su “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”. El estatuto dialéctico de la obra de arte auténtica la coloca en una compleja posición dependiente pero, al mismo tiempo, separada de la praxis social. Por eso, la poesía, en este caso, no representa ni una simple réplica de la vida, ni tampoco una forma completamente autárquica. Su vínculo con la realidad está mediado tanto por su autonomía —que posibilita el posicionamiento crítico— como por el hecho de ser producto de ese mismo contexto al que se enfrenta y opone. Además, Adorno se está refiriendo en ese texto a un tipo particular de práctica artística, al de la poesía lírica, donde la presencia de un sujeto enunciativo parece presuponer la incapacidad para convertir no sólo su mundo en otro mundo factible y no de ensoñación individual, sino más aún, en uno común.

[...] la poesía lírica se revela garantizada socialmente del modo más profundo no cuando la sociedad habla por su boca, no cuando comunica nada, sino cuando el sujeto con el don de la expresión coincide con el lenguaje, con aquello a lo que éste aspira por sí (Adorno, 2003, 56).

Lo que ofrece la poesía, por tanto, es una experiencia de lenguaje. Lo que posibilita el poema es el acceso de una realidad débilmente codificada y, de este modo, a un estado de cosas todavía por moldear y significar. Las estructuras, los hábitos, las prácticas, los modos de ser están todavía en potencia y a la espera de ser ejecutados en una amplia gama de posibilidades. La subjetividad del poeta actúa aquí como mecanismo de distanciamiento con respecto al todo social y permite la aparición de conductas resistentes a la convención gregaria: “la inmersión en lo individual eleva al poema lírico a lo universal poniendo de manifiesto algo no adulterado, no aprehendido, aún no subsumido” (Adorno,

2003, 50). Por supuesto, la acción se desarrolla dentro del lenguaje, en el paso del sistema al habla que lo pone en práctica.

Aquí radicaría pues parte de ese componente utópico que se señalaba con anterioridad. Se trata de comprender la poesía como esa forma que no tiene lugar en la sociedad contemporánea. En este sentido, lo utópico ya no sólo remite a una dimensión temporal —lo que se ansía para el futuro—, sino espacial (topos=lugar). Hacer de la práctica poética una realidad extemporánea, fuera de lugar. En un reciente texto, el poeta y crítico Miguel Casado se ha preguntado precisamente por la pertinencia de considerar la escritura poética como “una práctica de lo utópico” (2019, 43). Entre las distintas maneras de abordar ese vínculo que Casado analiza a partir de la poesía de diferentes autores, convendría resaltar en este punto una de ellas por su interés en la argumentación que se está desarrollando aquí. Se trata del paso que se produce en las poéticas contemporáneas desde el proyecto a la “práctica articulada por una imposibilidad” (2019, 49). Esta concepción de la utopía descansa no ya en ese anhelo típicamente moderno de proyectar un futuro mejor, sino en un “impulso utópico”, basado en el deseo y, por tanto, en la acción: “la energía utópica quizá extrae su fuerza principal de la negación: con o sin una meta prefijada que guíe su movimiento, es el rechazo de lo establecido lo que la inserta en la realidad, lo que no le permite disolverse en puro impulso” (Casado, 2019, 51). Tampoco la conciencia de la imposibilidad resta fuerza al deseo de cambio, más bien anima a continuar trasgrediendo los límites de las estructuras que organizan nuestra realidad. Por eso esta versión de la utopía se desarrolla en el presente, cuando las obras literarias nos recuerdan que “todas ellas contenían la condición de sustraerse a cualquier acuerdo y ordenamiento definitivo”, como decía Ingeborg Bachmann a propósito de la forma inherente a lo poético: “trato de denominar utópicas estas condiciones que residen en las propias obras” y su “fuerte propósito de influir en el presente” (Bachmann, 2012, 217-218).

Es en este sentido en el que, de nuevo con Adorno, podemos calibrar el modo en que cierta lírica interviene en lo político, lo común, en lo público: su acción viene determinada por su poder de subversión, de alterar con la expresión subjetiva las corrientes homogeneizadas de lo social, de hacer explícitas las diferentes mediaciones implicadas en la configuración de la vida, precisamente, a través de otra mediación; la artística: “Su distancia de la mera existencia se convierte en la medida de la falsedad y maldad de ésta. En la protesta contra ella el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas serían de otro modo” (2003, 51-52).

Quizá fuera este simulacro el que tanto inquietaba a Platón, pues se trataba de un tipo de pensamiento crítico que escapaba del control al que este autor quería someter a los discursos, incluida ahí a la filosofía. Entendida como ficción, como estructura alternativa, la propia configuración de la lírica contiene la posibilidad de establecer ese vínculo entre lo individual y lo colectivo; y de oponerse a las condiciones de vivencia común impuestas por las formas de pensamiento, cultura y socialización desplegadas en la Modernidad. Ese tipo de experiencia perturbadora que proporciona la lectura de poesía nos sustrae, de algún modo, de ese “realismo capitalista” del que hablaba Mark Fisher (2016). El hecho de que una parte importante de los lectores no sepa cómo enfrentarse a un poema confirma su propio potencial. En este sentido, el esfuerzo de comprensión y las formas de atención han mutado

hasta tal punto que casi han terminado por desaparecer: “La consecuencia de esta adicción a la matrix del entretenimiento es una interpasividad agitada y espasmódica, acompañada de una incapacidad general para concentrarse o hacer foco” (Fisher, 2016, 53). Difícil tarea la de imaginar una alternativa en estas condiciones. Por eso, la poesía se nos presenta dentro del contexto contemporáneo como lenguaje de lo que no se puede decir en un mundo homogeneizado y codificado de antemano. La poesía puede ser un intento de subvertir esa lógica y ser lenguaje de ruptura, de igual forma que la filosofía quiere ser pensamiento crítico, no domesticado: “Pensar lo impensable, decir lo que no se puede decir o lo que parece ya irreversiblemente dicho” (Casado, 2019, 57).

Conclusiones

Si como se planteaba al comienzo, tanto Platón como Aristóteles eran plenamente conscientes del poder de la poesía para alterar la vida pública, ningún aliado mejor para el pensamiento filosófico que esta herramienta de transfiguración de la existencia. Por supuesto, el sentido que se le quiera dar a esa opción podrá adquirir múltiples caras: una más instrumental como la que planteaba Platón al querer controlar a los poetas, o bien otra menos pautada, de apertura a la posibilidad como la que se trató de rastrear aquí. “El poeta debe ser casi un artífice o creador; de ahí que el poema debe ser casi un mundo. Por ello, por analogía, en torno a él debe incluirse lo que entorno al mundo es evidente para los filósofos (Baumgarten, 1999, 58)”. Poesía y filosofía comparten un idéntico deseo de cambio pero una no puede delegar en la otra. Son trabajos distintos y necesariamente diferentes.

La virtualidad de la palabra poética y su inherencia al lenguaje es, por otra parte, una de las constantes defendidas por los filósofos y poetas que comprenden ese objetivo transformador como elemento definitorio de sus discursos. Desde lugares de enunciación muy distintos, pero apoyados en un sustrato común, estos autores comparten la visión que ya planteaba Heidegger en la también en exceso referida —dentro de este campo de trabajo— conferencia sobre la esencia de la poesía: “no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra” (2005, 137). Las posturas ideológicas no han impedido pues acercarse en este punto.

Por tanto, el carácter *poiético* se instaura como característica definitoria de esta poesía. Sea de forma consciente o no, la escritura poética abre vías a lo posible, incluso o justamente cuando se limita nombrar de otro modo. Y es que la acción de este tipo de práctica artística va de la realidad a la imaginación hasta llegar a la palabra para volver a cerrar el círculo. Sus modos de hacer, inútiles, excesivos y utópicos, tal y como hemos querido caracterizarlos aquí, son los que le permiten desafiar los códigos, estructuras y modelos de mundo hegemónicos, es decir, modificar el modo en que nos representamos las cosas. Así, una idéntica voluntad de cambio donde confluyen experiencia, razón, imaginación y lenguaje alinea una parte del trabajo filosófico y poético.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. W. (2003). *Notas sobre literatura*. Obra completa XI. (Ed. Rolf Tiedemann; Gretel Adorno; Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Akal.
- AGAMBEN, G. (2016). *El fuego y el relato*. (Trad. Ernesto Kavi). Madrid: Sexto Piso.
- AGAMBEN, G. (2011) *Desnudez*. (Trad. Mercedes Ruvituso y M.^a Teresa D'Meza). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- ALBALADEJO, T. (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- ARISTÓTELES (1974). *Poética*. (Ed. y Trad. Valentín García Yebra). Madrid: Gredos.
- ASENSI PÉREZ, M. (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos-Siglo XXI.
- ASENSI PÉREZ, M. (2010). *Literatura y Filosofía*. Madrid: Síntesis.
- BACHMANN, I. (2012). *Literatura como utopía. (Selección de escritos críticos)*. (Trads. Mónica Fernández Arizmendi y Àngels Giménez Campos). Valencia: Pre-Textos.
- BAUMGARTEN, A. G. (1999). "Reflexiones filosóficas en torno al poema". En, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. (Trads. Vicente Jarque Soriano y Catalina Terrasa). Barcelona: Alba.
- BERARDI, F. (2019) *Respirare. Caos e poesia*. Milano: Luca Sossella Editore.
- BOZAL, V. (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.
- CASADO, M. (2019). *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía*. Madrid: Libros de la resistencia.
- CELAN, P. (2006). "Habla también tú" (*De umbral en umbral*). En J. A. Valente, *Poesía y Prosa. Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- CHAR, R. (2005). *Furor y misterio*. En, *Poesía esencial*. (Trad., intro. y notas Jorge Riechmann). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- CHRISTENSEN, I. (2014). *Alfabeto*. (Trad. Francisco J. Uriz). Madrid: Sexto Piso.
- CUESTA ABAD, J. M. (2010). *La transparencia informe. Filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche*. Madrid: Abada.
- DELEUZE, G. (2005). *Lógica del sentido*. (Trad. Miguel Morey). Barcelona: Paidós.
- DOLEŽEL, L. (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- FISHER, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (Trad. Claudio Iglesias). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- GARCÍA VALDÉS, O. (2006). *Esa polilla que delante de mí revolotea*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- HAVELOCK, E. A. (1996). *La musa aprende a escribir*. (Trad. Luis Bredlow Wenda). Barcelona: Paidós.
- HEIDEGGER, M. (2005). *Arte y poesía*. (Trad. Samuel Ramos). México: FCE.
- JAKOBSON, R. (1976). *Ensayos de lingüística general*. (Trads. Josep M. Pujol y Sem Cabanes). Barcelona: Seix Barral.
- LLEVADOT, L. (2004). Filosofía y literatura: apuntes sobre la cuestión del género en la filosofía de María Zambrano. *Aurora*. Papeles del "Seminario María Zambrano", 6, 163-167.
- MAIAKOVSKI, V. (2011). *Poemas 1917-1930*. (Trad. José Fernández Sánchez). Madrid: Visor.

- MUKAŘOVSKÝ, J. (1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. (Trad. Anna Anthony Visová). Barcelona: Gustavo Gili.
- MOORE, M. (1996). *Poesía reunida (1915-1951)*. (Trad. e intro. Lidia Taillefer de Haya). Madrid: Hiperión.
- PLATÓN (1988). *República. Diálogos IV*. (Trad., intro. y notas Conrado Eggers Lan). Madrid: Gredos.
- SCHLEGEL, F. (2009). *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprendibilidad*. (Trad. Pere Pajerols). Barcelona: Marbot.
- SCHILLER, F. (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. (Trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca). Barcelona: Anthropos.
- SCHKLOVSKI, V. (2007). "El arte como artificio". En *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*. (Ed. Tzvetan Todorov y Trad. Ana María Nethol). Madrid: Siglo XXI.
- STEIN, G. (2014). *Objetos y retratos. Geografía*. (Ed. y trad. Andrés Fisher y Benito del Pliego). Madrid: Amargord.
- STEVENS, W. (2003). *El hombre de la guitarra azul, incluyendo Ideas de orden*. (Trad. Julián Jiménez Heffernan). Barcelona: Icaria.
- SZONDI, P. (2005). *Estudios sobre Celan* (Trad. Arnau Pons). Madrid: Trotta.
- ULLÁN, J. M. (1993). *Visto y no visto*. Madrid: Ave del Paraíso.
- VALÉRY, P. (2009). *Teoría poética y estética*. (Trad. Carmen Santos). Madrid: Antonio Machado libros.
- WAHNÓN BENSUSAN, S. (2000). Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana. *La Balsa de la Medusa*, 55-56, 77-105.
- WILLIAMS, R. (2000): *Marxismo y literatura*. (Trad. Pablo di Masso). Barcelona: Península.
- ZAMBRANO, M. (1993) *Poesía y Filosofía*. Madrid: F.C.E.