

Platón y José Ortega y Gasset: poesía y verdad

Stelios Karayannis

Resumen

Desde la época de Platón hasta la de Ortega y Gasset el genio que ha impulsado al poeta es siempre el mismo, e idéntica es su finalidad: llevar la dinámica expresiva de la lengua cotidiana de los hombres al límite, hasta la poesía y la verdad poética del mundo que es también la verdad de toda filosofía verdadera. De acuerdo con ambos pensadores el filósofo expresa verdades mediante el pensamiento, en tanto que el poeta expresa su verdad poética sin pensar ni recurrir a argumentos puesto que se halla enajenado a causa de la embriaguez o la inspiración divina.

Palabras clave

Ortega y Gasset, Platón, poesía, filosofía, verdad, inspiración, circunstancia, metáfora

Abstract

Since Plato until Ortega y Gasset, the genius behind the poet is always the same one and has an identical purpose: bringing the dynamics of everyday speech to the limits, until the poetry and the poetic truth of the word that is also the truth of all philosophy of life. According with both thinkers the philosopher expresses truths by means of the thought, whereas the poet expresses his poetic truth without thinking or resorting to arguments since he is alienated because of the divine inspiration.

Keywords

Ortega y Gasset, Plato, Poetry, Philosophy, Truth, Inspiration, Circumstances, Metaphor

El punto de partida de la filosofía platónica, pero también de la filosofía de José Ortega y Gasset, es la búsqueda de un principio metafísico. No cabe duda de que el enfrentamiento de Sócrates con los sofistas constituye el punto de partida del pensamiento platónico. Además, todos los estudiosos de Ortega coinciden en que el desacuerdo de éste con todas las filosofías de la época constituye el punto de partida de su discurso filosófico y ensayístico en relación con los problemas contemporáneos de la estética y la literatura. Empero, lo que en este estudio nos interesa en primera instancia es la idea platónica de que el hombre no se halla íntegro en la filosofía, ni la totalidad del ser humano en la poesía, idea que sostiene también el filósofo y teórico de la literatura José Ortega y Gasset, cuyas ideas –como

Cómo citar este artículo:

Karayannis, S. (2008). Platón y José Ortega y Gasset: poesía y verdad. *Revista de Estudios Orteguianos*, (16/17), 121-137.
<https://doi.org/10.63487/reo.564>

Revista de
Estudios Orteguianos
Nº 16/17. 2008
mayo y noviembre



se verá a continuación— se basan de forma decisiva en el pensamiento filosófico y estético de Platón.

De acuerdo con ambos filósofos, en la poesía nos encontramos, apenas oído o leído un poema, al hombre concreto, al individuo. En la filosofía nos encontramos al hombre frente a su circunstancia política y social y a la historia universal. La poesía es un encuentro inesperado del lector u oyente con el poema, regalo divino, descubrimiento agradable.

La filosofía busca el sentido del ser y del mundo que lo rodea, basándose en un método. Mucho se ha dicho y escrito hasta hoy sobre los horizontes comunes e inicios que comparten poesía y filosofía. Platón es el primer filósofo que, antes de Aristóteles, se pregunta sistemáticamente sobre la cuestión de las relaciones entre poesía y filosofía, marcándose así el punto de arranque de un diálogo y debate al respecto en la filosofía occidental que se prolonga hasta nuestros días¹. La acusación lanzada por Platón contra los poetas, desarrollada a lo largo de la antigüedad clásica, tiene que ver con las nociones de imitación y de amor a la sabiduría. Su argumento es de todos conocido: la poesía es un arte más mimético que la filosofía dado que la segunda se halla más cerca de la verdad².

En la filosofía y teoría literaria de la modernidad tardía, pensadores como F. Nietzsche, W. Dilthey, M. Heidegger y J. Ortega y Gasset se ocupan sucesivamente de esta tesis platónica, y más recientemente lo han hecho H. G. Gadamer, J. Derrida y R. Rorty, quienes, entre otros, han planteado la cuestión de la revisión de la pregunta sobre la verdad en la poesía y la literatura. En su célebre *República*, Platón destierra de ella a los poetas dramáticos y épicos acusándolos de ser imitadores: “La poesía imitativa –dirá a Glaucón– nos hace viciosos y desgraciados a causa de la fuerza que da a estas pasiones sobre nuestra alma, en vez de mantenernos a raya y en completa dependencia, para asegurar nuestra virtud y nuestra felicidad”³.

Cabe destacar el hecho de que Platón no sólo destierra a los poetas de su república ideal, acusándolos de imitadores que socavan los fundamentos de la civilización espiritual y la verdad, sino que expresa su preferencia por la posibilidad de existencia de otro tipo de poesía, la poesía épica y lírica inspirada por lo divino. Por supuesto, se refería a otro tipo de poetas, los inspirados que no se dedican a la imitación de las obras de los poetas de las generaciones precedentes.

¹ PLATÓN, *Ion*, 534 a, b-c, y *Feđro*, 245 a-b, en *Diálogos*. Madrid: Gredos, 1997.

² E. BELFIORE, “A Theory of Imitation in Plato’s Republic”, en *Transactions of the American Philological Association*, 114 (1984), pp. 121-46.

³ PLATÓN, *La República*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, 289.

El argumento empleado para prohibir la poesía en su *República* utópica fue resultado del desencuentro entre poesía, discurso y verdad. Según el filósofo ateniense, la poesía es placer y dolor, risa y melancolía, algo que al estimular y ocasionalmente exaltar las pasiones al máximo torna vulgares y provocativas a las personas.

La “musa cautivadora” de la poesía, *Polimnia*, ocasionalmente embota el espíritu de los poetas y permite que el dolor y el placer ocupen el espacio reservado a la ley y al discurso filosófico en el sistema político sano de la *República* ideal. Aunque no supone para Platón asumir la inexistencia de algunas relaciones entre poesía y política, la expulsión de los poetas nos recuerda su problemática y su escepticismo en relación con estas dos actividades y el vínculo que las une. Tan estrecha considera el maestro de Aristóteles la relación entre poesía, arte y política que llega a sostener que no deberían oírse los instrumentos musicales, como no deberían oírse los versos de la poesía mimética para que no se perturben los cimientos de la *República*, lo que significa que cualquier innovación en ambos campos del arte debería considerarse como una seria amenaza para la estabilidad del sistema político⁴.

Si mal no recuerdo, fue el filósofo Karl Popper quien caracterizó la *República* de Platón como la fortaleza más imponente del totalitarismo, en que, por supuesto, el poeta –como ser indigno– no tendría sitio por ser considerado introductor de novedades y del desorden, así como promotor de las pasiones y fuerzas del alma humana más irracionales que, para el padre de la filosofía occidental, no guardan relación alguna con la razón.

Si en el capítulo X de la *República* Platón arremete contra los poetas, en el diálogo *Ion*, dedicado exclusivamente a la poesía, su invectiva parece moderarse. Los poetas no miméticos están inspirados, dirá el filósofo ateniense en referencia al rapsoda Ion que loa la poesía divina de Homero: “Por qué no es virtud del arte, ni de la ciencia, el hablar tú de Homero como lo haces, sino por una inspiración y una posesión divinas”⁵.

Al comentar este fragmento, Sultana Wahnon dice: “Cuando el poeta se presentaba por sí mismo en primera persona, en lugar de imitar lo que otros personajes ficticios decían, el contenido de la poesía podía ser tan o incluso más «verdad» que el de la filosofía. Sólo esto explica esa admiración, rayana en la incredulidad, con la que Platón habla en *Ion* de los poetas inspirados, en quienes llega a reconocer la presencia misma de la divinidad-reconocimiento que se

⁴ G. F. ELSE, *Plato's and Aristotle on Poetry*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986, pp. 23-29.

⁵ PLATÓN, *Ion*, ob. cit., p. 82.

hace manifiesto precisamente en el hecho de considerarlos «servidores» e «interpretes» de los dioses”⁶.

La concepción de que los bellos poemas no tienen carácter humano, es decir que no son obra de los seres humanos sino de los dioses, generalmente aceptada durante la antigüedad clásica sobrevive hasta la irrupción del romanticismo.

En *Fedro*, los poetas y los filósofos se presentan como un coro aristocrático unido –a pesar de censurarse tanto la composición como algunos tipos de poesía– que ocupa las posiciones más altas en la jerarquía de las almas, lo que significa que Platón reconsidera en cierto modo su acusación, dado que tanto los poetas épicos y líricos inspirados como los filósofos son igualmente capaces de aproximarse a la verdad. Los filósofos, los amantes de la sabiduría, y los poetas favoritos de Polimnia pueden acceder a la verdad⁷ según su grado de inspiración y siempre que estén poseídos por el genio poético o el influjo divino.

En *Ion*, Platón sostiene que los discursos filosóficos son fruto de la razón, no así los poéticos. Su admiración por los poetas inspirados se debe a que pueden expresar cosas muy bellas y valiosas sin necesidad de probar su validez recurriendo a argumentos lógicos.

De esta capacidad del poeta lírico para formular sus pensamientos sin necesitar apoyarlos en argumentos lógicos dirá Sultana Wahnon: “Platón viene a sostener que, si los poetas inspirados dicen cosas de tanto valor sin cumplir los requisitos que al filósofo se le exigen, es porque no las componen con razón o ciencia [...] porque su modo de producción de verdades se atiene a leyes diferentes de aquéllas que rigen las propuestas ,ya que platón define a los poetas inspirados precisamente por no ser «dueños de la razón»”⁸. En *Fedro*, el filósofo ateniense sostiene que el poeta no puede componer poseído por una inspiración lógica, sino cuando se halla en un estado de inspiración irracional, incomprensible, postura que compartirá también José Ortega y Gasset.

Resaltando la presencia de la inspiración divina en el hombre, dirá: “El poeta es una cosa ligera, halada, sagrada; él no está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios, que se halla fuera de él, ni antes de haber dejado de ser dueño de su razón; mientras conserva esta capacidad o facultad, todo ser humano s incapaz de realizar una obra poética”⁹.

Si los seres humanos no son dueños de sí mismos ello puede significar que están enajenados o locos, pero para Platón esto no supone oprobio, sino lo contrario, ya que al brindar a los poetas la inspiración y la locura, los dioses les regalan algo que parece ser mejor que la razón de los individuos comunes.

⁶ S. WAHNON, “Literatura y pensamiento”, *La balsa de la medusa*, 55-56 (2000), p. 79.

⁷ K.V. ERICKSON, *True and Sophistic Rhetoric*. Amsterdam: Rodopi, 1979, pp. 21-23.

⁸ S. WAHNON, ob. cit., pp. 83-84.

⁹ *Ibidem*, p. 84.

Vale la pena recordar aquí el caso de F. Hölderlin, el elegido de *Polimnia*, que vive y escribe poseído por su locura divina, y que dice que “el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa”. Su poesía, como la de Goethe, está atravesada por meditaciones, líricas o no, como la filosofía poética de Nietzsche y Ortega, de manera que coincidimos con la opinión del filósofo español según la cual lo que diferencia el pensamiento filosófico del poético *no es tanto el grado de concordancia con la verdad como el modo de formarla o producirla*.

Mientras que la filosofía opera mediante silogismos –aunque pueda utilizar, como en el caso de la filosofía de Platón y de Ortega, todas las formas retóricas de la poesía, como la alegoría, la ironía y la metáfora–, la poesía, como laboratorio de elaboración de los sentimientos humanos y bajo la influencia de *Polimnia*, opera con la inspiración, la fantasía, el instinto, la pasión, la intuición y, sobre todo, el mito. El verbo poético es aquél que se define por la embriaguez. En la embriaguez dionisiaca, el hombre es algo diferente del hombre común en estado normal¹⁰.

El dios *Dionisos* viene a poseer y aprisionar su espíritu, moviendo de otra forma su lengua. En estado de embriaguez, el hombre se hunde en un estado de sopor y comunica sólo con las sombras, crea nuevas sombras y en última instancia acaba por hablar de éstas y sólo con éstas. Traiciona la razón, empleando su vehículo, la palabra, a fin de lograr para ella que hablen las sombras, a fin de crear a partir de ella la forma del delirio. El poeta no desea salvarse. Vive bajo condena y, más aún, la prolonga, la hace poesía. Según la discípula de Ortega, María Zambrano, la poesía es en verdad el infierno.

Si el poeta se torna transmisor de pensamientos, verdades como las de los filósofos o aun más importantes, lo hace sin pensar, dado que todo ello procede de la inspiración como obsequio ofrecido por *Polimnia*. En efecto, el filósofo expresa verdades mediante el pensamiento, en tanto que el poeta expresa su verdad poética sin pensar ni recurrir a argumentos puesto que se halla enajenado a causa de la embriaguez o la inspiración divina¹¹. Desde la época de Aristóteles hasta nuestros días esta situación constituye una paradoja, que el pensamiento filosófico occidental y la teoría poética no han podido interpretar mediante argumentos lógicos.

Los filósofos contemporáneos más importantes, que se han ocupado de la cuestión de las relaciones de la poesía con la filosofía, convergen en la opinión de que la expresión poética no es sólo resultado de una situación auténtica y privilegiada, sino que también lo es de la forma de pensar poética. La poesía,

¹⁰ P. H. HWANG, “Poetry in Plato’s Republic”, *Apeiron*, 15 (1981), pp. 29-37.

¹¹ E. ASMIS, “Plato on Poetic Creativity”, en *The Cambridge Companion to Plato*, edición de KRAUT. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 338-364.

entendida de esta manera, es un tipo de conocimiento, postura que sostiene Aristóteles a continuación de Platón, diciendo que la poesía es más noble que la filosofía puesto que dice mejor “las cosas generales”, en tanto que la historia hace lo propio con “las cosas particulares”.

El filósofo estagirita se distancia también en otro punto de su maestro al reconocer que la imitación es la forma característica con que se produce la poesía, sin establecer ninguna diferencia esencial entre la inspiración filosófica y el delirio poético. La acusación platónica contra los poetas en la *República* deberá ser considerada desde la perspectiva del campo metafísico-epistemológico que define la teoría de las Ideas. En la teoría platónica, la poesía no es más que una imagen o un conjunto de imágenes que se hallan a triple distancia de la verdad, ya que 1) la razón es el único instrumento que puede concebir la esencia de las cosas, 2) la razón puede corregirse a sí misma y 3) comprende las cosas sin la limitación que imponen los sentimientos o las apreciaciones sentimentales de la realidad¹². Por el contrario, el poeta es indiferente a los privilegios que le concede su intelecto porque lo único que le interesa es la superficie de los objetos a imitar.

El poeta carece de sentido crítico porque imita de la forma más provocativa y se convierte en falsificador de la verdad, pues en sus descripciones se limita a unos pocos aspectos de la realidad. El sentido de la imitación en Platón, pero también en Ortega, se traslada al campo de la personificación, en una especie de identificación emocional del yo lírico con el mundo, en el punto de contacto amoroso del poeta con *Polimnia*. Para Platón y para el filósofo español la respuesta a la pregunta “¿qué es la poesía?” tiene que ver con la forma en que comprendemos el concepto poesía y su relación con nuestra idea del arte.

Ya se ha visto que por poesía Platón entiende una actividad creativa en general, una actividad que considera que se debe a la inspiración y que es un regalo divino. En *Fedro* se describe la poesía como sublime locura. En el siguiente fragmento de este diálogo, el lector comprende sobre la marcha el conflicto latente entre la técnica, entendida como arte (maestría, capacidad, destreza) y la poesía:

El que sin la locura de las Musas llega a las puertas de la poesía, persuadido de que llegará a ser un poeta eminente por medio de la técnica, será imperfecto, y la poesía del hombre cuerdo es oscurecida por la de los enloquecidos.

¹² G. R. F. FERRARI, “Plato and Poetry”, en *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. I, edición de G. A. KENNEDY. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 92-148.

La “predisposición divina” que mueve a los poetas en *Ion*, en *Fedro* se describe como locura divina o sublime locura. Platón sostiene que la insuficiencia humana como imperfección es tal que aun la técnica más depurada no es bastante para alcanzar la perfección poética, dado que tal perfección es regalo de los dioses¹³.

Como observa W. Tatarkiewicz, “estos juicios encierran la clásica contraposición entre la inspiración y la pericia técnica. Es característico de los tiempos antiguos concebir la inspiración únicamente ligada a la poesía y clasificar, en cambio, las artes entre las actividades normales”¹⁴.

Por consiguiente, podemos distinguir entre poesía de la sublime locura, resultado de la locura poética, y poesía resultado de la suficiencia técnica, producto de la práctica constante de las capacidades poéticas. Sin embargo, ambos tipos de poesía no son idénticos ni gozan del mismo valor, ya que según Platón la poesía insuflada por lo divino y resultado de la sublime locura es una de las actividades más excepcionales del hombre, en tanto que la poesía de los imitadores-profesionales es una técnica de los mediocres. En la *República*, el poeta se halla sumergido en situación cósmica y psicológica extraña e incontrolable.

De ahí que su voz sólo pueda emitir mensajes que son incomprensibles aun para él mismo. En el segundo libro de esta obra monumental y magistral, en el programa propuesto para la forma de organizar el sistema educativo del Estado ideal, Platón incluye como pedagogos del alma humana aceptables sólo a los poetas que emplean de forma virtuosa los mitos.

El acceso a la *República ideal* se prohíbe *a priori* a los poetas que mienten. Las narraciones poéticas que contienen escenas de violencia se consideran peligrosas para la educación de los niños¹⁵. La crítica de los poetas a lo divino no debe ser subversiva y Platón no cederá ni siquiera ante Homero, el poeta divino, por haber incurrido éste en el error fatídico de revelar las debilidades, pasiones y ardidés de los dioses. Según el filósofo ateniense, la composición de nuevos mitos deberá hacerse de acuerdo con los ideales morales de la república, de manera que sus habitantes no teman la muerte y estén educados para enfrentarse con valor y hombría a cualesquiera reveses de la vida. La triple relación entre filosofía, verdad y poesía, como relación de confrontaciones inexorables, depende de la percepción general de la filosofía de esta época y de la postura generalmente aceptada de que los valores morales y políticos deben determinar los valores estéticos y las formas de componer las obras poéticas

¹³ PLATÓN, *Fedro*, ob. cit., p. 245 a-b.

¹⁴ W. TATARKIEWITCZ, *Historia de la estética, I, La estética antigua*. Madrid: Akal, 2000, p. 126.

¹⁵ R. A. NADDAFF, *Exiling the Poets: the Production of Censorship in Plato's Republic*. Chicago: University of Chicago Press, 2002, pp. 24-32.

inspiradas. Platón sacrifica la libertad poética en aras de una integridad moral de los habitantes de su república utópica. El ideal dominante es la bondad, que es el que determina las normas estéticas y las formas de expresión del verbo poético. Lo que esencialmente condena Platón, pero también Ortega, es la poesía inclinada a la palabra fácil, a la palabra que, como la de los sofistas o de los surrealistas y modernistas contemporáneos, es sólo capaz de crear falsas impresiones e imágenes igualmente falsas. La poesía que crea falsas “imágenes” está condenada y se aleja de la verdad¹⁶.

En función de cuanto se ha dicho hasta el momento, la postura de Platón frente al conocimiento y la verdad producidos por la poesía se resume en los siguientes términos: 1) es un conocimiento diferente e inferior al de la ciencia que, sin embargo, ejerce una influencia enorme en la sensibilidad y la moral de los seres humanos; 2) es un conocimiento peligroso cuando incurre en la vulgaridad, cuando resalta la violencia y muestra las pasiones humanas vulgares recurriendo a excesos lingüísticos; 3) el origen divino de la poesía transforma su discurso en conocimiento autónomo, conocimiento por descontado inferior al filosófico¹⁷.

Como Ortega, Platón reconoce que la metáfora y el concepto son dos formas diferentes de asimilar la realidad y que el privilegio de la primera “[...] es que realiza una evasión como la de *Dédalo*, llegando más lejos de lo que puede hacerlo el segundo”. Como se verá a continuación, el discurso filosófico y humanista de Ortega recurre a la imagen poética, a las formas retóricas y, sobre todo, a la metáfora –como el discurso de Platón y de Nietzsche–, pues sabe e intuye que el concepto por sí solo es incapaz de concebir la verdad del mundo de la vida (*Lebenswelt*).

Poesía y verdad en Ortega

En 1906, Ortega y Gasset publica en el diario *El Imparcial* un artículo titulado “Moralejas II. Poesía nueva, poesía vieja” en el que sostiene que el arte es una evasión de la vulgaridad de la vida cotidiana, un refugio en que se resguardan los hombres selectos y exigentes para escapar de la presión de su entorno asfixiante. Añade también que todos podríamos disfrutar de los bienes de una vida espiritual intensa, colmada de satisfacciones incompatibles con el materialismo vulgar de lo cotidiano y las pasiones humanas comunes.

¹⁶ M. H. PARTEE, “Plato’s Banishment of Poetry”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28 (1970), pp. 209-22.

¹⁷ P. MURRAY, *Plato on Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 25-32.

A la pregunta “¿de qué nos liberta” el arte?, el entonces joven filósofo contesta “de la vulgaridad” por supuesto, ese morbo cotidiano que endurece todo lo que de interior e individual hay en el hombre¹⁸.

El poeta que huye de la vulgaridad vislumbra algo que es razonable conquistar, un mundo no vulgar e inhumano; crear un nuevo mundo, entre imaginario y real, en el que el espíritu exigente no sufra, en que encuentre el clima adecuado para sobrevivir sin dolor. A este mundo dará el nombre –no exento de ironía– de torre de marfil. El poeta contemporáneo, cuando se retira a su torre de marfil –tras haber vivido una coexistencia dolorosa con sus semejantes en un entorno aburrido e indiferente–, lo hace conscientemente porque elige esta actitud a fin de cantar y ensalzar unos mundos exóticos, los paraísos perdidos y las realidades lejanas y soñadas. Las ideas de los poetas parnasianos franceses y de los simbolistas atraviesan este artículo cuya idea filosófica central es un platonismo moderado, cuyo fundamento es la opinión de que el arte entendido como refugio puede salvarnos de la barbarie y la vulgaridad del mundo que nos rodea. En el mismo artículo se subraya que el hombre de acción caracterizado por un impulso vital es el hombre sin problema particular, el que disfruta de la vida y supera fácilmente sus penas, el ser que no precisa de tales evasiones y apenas se interesa por el arte y su función terapéutica¹⁹.

La disposición psicoanalítica de Ortega es característica de la amplitud de sus intereses intelectuales, porque en una época en que todavía no se vislumbra en el horizonte de la cultura europea la nueva tendencia de la interpretación psicoanalítica de la literatura, sostiene que el poeta, al no tener otra salida, se evade a su torre de marfil, tratando de escapar de la monotonía y el tedio de una existencia intolerable y prosaica mediante la búsqueda de un ritmo diferente que sólo la poesía podría ofrecer, ya que es el arte por antonomasia de la cordialidad y llena el vacío –cantando “a Arlequín y a Pierrot”– que naturalmente sienten todas las almas humanas sensibles que reaccionan sanamente ante cualquier manifestación de vulgaridad²⁰.

En otro escrito crítico de la misma época, Ortega acusa a los poetas y literatos de la decadencia por distanciarse de todo interés por los temas humanos, sociales y nacionales para dedicarse aparentemente a la labor sagrada del arte y la poesía puros que sólo pueden valorar los iniciados de los círculos literarios²¹. Ortega realiza una crítica de las ideas de los modernistas y sostiene que

¹⁸ José ORTEGA Y GASSET, *El sentimiento estético de la vida*, edición de José Luis MOLINUEVO. Madrid: Tecnos, 1995, pp. 71-75.

¹⁹ *Ibidem*, p. 73.

²⁰ *Ibidem*, p. 75.

²¹ *Ibidem*, p. 73.

si bien su estética pretende otorgar valor a la palabra, no la percibe como expresión de alguna idea o sentimiento, sino como sonido puro. Las palabras, escribirá luego, “son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y deben emplearse sólo como referentes de los valores, jamás como valores”. La belleza sonora de las palabras es grande en ocasiones, “yo me he extasiado al enfrentarme con las sabias, brillantes y hermosas palabras de los hombres de Grecia, que las construían como hacían con sus templos”²².

Pero, prosigue, esta belleza de las palabras “no es poética. Proviene del recuerdo de la música que nos hace ver en la composición de una frase una simple melodía. La musicalidad de las palabras es una fuerza de goce estético muy importante para la creación poética, pero jamás constituye el centro de gravedad de la poesía.” Con estas ideas platónicas sobre las relaciones entre poesía y música, el filósofo español que, por descontado, conocía el famoso verso de Verlaine, verso conocido en las tertulias literarias de la época, se pone del lado de aquellos literatos que, con Miguel de Unamuno a la cabeza, sostienen, en confrontación abierta con los modernistas, que la poesía no debería identificarse con el arte de la música ni debería perturbarse su relación con la metafísica en su angustiosa búsqueda de la verdad y la belleza.

El reproche lanzado a los modernistas españoles se debe a que “son totalmente indiferentes a los serios problemas nacionales de España” tras su total derrota ante los estadounidenses en 1898 y la reducción de su prestigio internacional a causa de la pérdida de sus posesiones transatlánticas –y abundan en imitaciones de las obras poéticas del decadentismo francés, con temas que nada tienen que ver con los problemas del hombre contemporáneo y de la vida española en general: “Si no te has sumergido –dirá en su crítica– en las grandes corrientes subterráneas que unen y animan a todas las almas humanas, si no te preocupan las grandes incertidumbres de la humanidad y no el escribir en tus versos encantadores sobre unas manos blancas y sobre jardines que mueren por el amor de una rosa [...] no eres poeta”. Recordará así que la fuente de la poesía lírica no puede ser otra que el dolor humano: “La poesía es la flor del dolor. Pero no del momentáneo y pasajero sino del dolor con que se pone a prueba toda la vida del individuo. Porque la totalidad de una vida, con su nacimiento y su muerte es fuertemente atraída, desde la más lejana esfera, por el corazón doliente del Uno-Todo”.

La decadencia de los poetas españoles no se debe sólo a su indiferencia por los problemas de España, sino también al hecho de que, por una parte, cantan sin pudor sólo “para Arlequín y Pierrot”, pegando “lunitas de cartón sobre un cielo de tul”, y por la otra, imitan una poesía romántica ya trasnochada sin sa-

²² *Ibidem*, p. 95.

ber otorgar valor al pesimismo de su época, ya que su arte ni tan siquiera ha intentado ser pesimista”²³.

En 1912, Ortega reconocerá que el poeta nicaragüense Rubén Darío, considerado en aquel tiempo el introductor del modernismo literario en España, ha conquistado la belleza y el ritmo para la poesía determinando teórica y, sobre todo, prácticamente sus fronteras con la prosa. En referencia a la fuerza poética de los versos del “indio divino”, el filósofo español sostiene el punto de vista platónico de que “el alma del verso es el alma del hombre que va componiendo”²⁴. El platonismo del joven Ortega concuerda con el de Unamuno y Antonio Machado, quienes creen que no puede haber poesía sin sentimiento y que la poesía como vibración del alma es el resultado de la respuesta que ha recibido el alma humana de su contacto con el mundo. El alma del poeta no debiera contentarse sólo con el empleo más o menos correcto de algunas metáforas, palabras y ritmos en el poema, sino que debería convertirse en un lugar del que todo el universo tomara vida, vida espiritual como decían los místicos alemanes a los cuales había accedido el joven profesor de metafísica durante su estancia de estudios en Marburgo.

En su artículo sobre la poesía de Antonio Machado, Ortega dirá que el verdadero poeta se diferencia del filósofo-poeta debido a esta circunstancia particular de la sensualidad, que es mucho más intensa en el verbo poético que en el filosófico. Es la época en que Ortega sostiene que, aunque la música y la belleza no constituyen por sí solas la poesía, “la musicalidad y la belleza de las palabras” en el verbo poético son una fuerza de goce estético muy importante en la creación poética. En el ensayo *La deshumanización del arte*, publicado en 1925, sostiene que “la poesía deshumanizada” de su época parte de las ideas estéticas y la poesía de Mallarmé. Se trata de una poesía “pura”, en que se ha reducido al mínimo el elemento romántico característico de la obra de los poetas románticos del siglo XIX. De acuerdo con la conocida definición de Paul Valéry, la poesía pura es aquella que queda en el poema cuando se ha eliminado de éste todo cuanto no es poesía. Sin embargo, Ortega insiste, mostrando su distanciamiento respecto de las teorías de los simbolistas franceses y recurriendo a su medio preferido, la metáfora. Dirá: “La vida es una cosa. La poesía es otra cosa. No las confundamos. El poeta empieza ahí donde acaba el hombre. El destino del hombre es vivir lo que le ha tocado vivir. La misión del poeta consiste en descubrir aquello que no existe. Sólo de esta manera se justifica la profesión de poeta. El poeta amplía el mundo, agregando a lo real, que ya está ahí

²³ *Ibidem*, p. 75.

²⁴ II, 147.

por sí solo, un continente irreal"²⁵. Pero, ¿cuáles son los procesos que conducen en la modernidad tardía a la aparición de este fenómeno paradójico, la deshumanización de la poesía y, en general, del arte? El rehuir el elemento anecdótico de la vida, el elemento sentimental y la inclinación a no expresar la vida cotidiana con sus problemas en la poesía. Éstos son los elementos básicos del arte poético y de la teoría estética de los simbolistas franceses y, posteriormente, de los poetas modernistas, que llegan a la conclusión de que la poesía debería crear una nueva realidad, o sea el poema, una nueva realidad artística distinta de la vida real. Para Ortega, la poesía es "el álgebra superior las metáforas". La metáfora es el medio más adecuado para lograr en la poesía esta sustitución de la vida por el arte. Otro medio de evasión de la realidad es el surrealismo, la desmaterialización del mundo de la vida y la consecución de un arte en que se entrelazan la metáfora con el juego de palabras y la ironía, considerada por algunos románticos alemanes como "la máxima categoría estética". Ortega sostiene que la poesía es una "indagación" capaz de descubrir los hechos, como la ciencia y la filosofía que emplean la metáfora de modo distinto.

No obstante, el grado de autenticidad que el pensamiento metafórico tiene en la poesía no puede compararse con el que tiene o puede tener en la ciencia. Porque, si bien la ciencia emplea la metáfora, la poesía es metáfora o, en otras palabras, la "metaforicidad" esencial²⁶. En tanto que la ciencia, desde la época de Platón, consciente o inconscientemente emplea la poesía —la poesía rigurosa tiene alma poética, dirá Ortega— su objetivo fundamental es despertar, estimular el espíritu humano. La poesía alumbró nuevas realidades, lo hace todo nítido y deja que las cosas emerjan a una primera luz, *status nascendi*²⁷. Pero este destino de creación y recreación obliga a la poesía a escapar de sí misma, refugiándose en la metáfora, a distanciarse de los nombres comunes y a emprender la búsqueda de los auténticos. Por eso la poesía no sigue la vía directa de las ideas o del concepto sino que busca la imagen que yace dormida en el interior de las cosas. El pensamiento metafórico constituye la aportación más importante al verbo poético y al discurso científico. La diferencia radica en que "opera" en ámbitos diferentes y con finalidades diferentes. La huída de la realidad característica de la poesía contemporánea según Ortega, empieza por la palabra y la frase poética —surrealista, simbolista, etc. En un ensayo suyo sobre la poesía de Góngora, el filósofo español subraya que la poesía es eufemismo. Lo que pretende el poeta es evitar el nombre cotidiano de las cosas,

²⁵ III, 864.

²⁶ C. CHUST JAURRIETA, "La metáfora en Ortega", en *Boletín de la Real Academia Española*, 51 (1963), p. 58.

²⁷ IV, 176.

sus usos habituales, dándoles otro nombre inusual e insólito²⁸. En otro escrito crítico, tomando como punto de partida un verso del poeta catalán López Picó, que define el ciprés como el espectro de una llama muerta, retoma en su diálogo con los lectores el tema de la metáfora poética. Su teoría se resume en la tesis de que toda metáfora crea un nuevo objeto poético que no es –en el caso del verso citado de López Picó– el ciprés, ni la llama, sino lo que podría denominarse ciprés-llama, que es la identidad del sentimiento del ciprés y del sentimiento de la llama en su doble consideración del lector del poema. Aquí la metáfora no es producto del dúo ciprés-llama, sino del dúo ciprés-espectro de la llama. En nuestra opinión, la belleza de metáfora poética no radica en que comparemos el ciprés con la llama, ya que la identidad de ambos no es total –la llama se mueve, el ciprés no–, sino en que comparemos el ciprés con el espectro inmóvil de la llama. Lo que caracteriza la teoría de la metáfora de Ortega como platónica es que el nuevo objeto resultante de la elaboración metafórica no es real, sino irreal.

De acuerdo con el filósofo español, el arte y, sobre todo, la poesía son esencialmente desmaterialización, disolución y destrucción de los objetos reales y, por supuesto, recomposición de sus imágenes verdaderas. El poema o “el objeto estético”, esta “cosa nueva y diferente”, contiene en sí, como uno de sus ingredientes, “la pulverización de la realidad”. La novedad que debe aportar al acervo de la poesía todo poeta con talento está directamente relacionada con su yo lírico, es “un nuevo léxico”, un nuevo lenguaje –su estilo–, mediante el cual llegan a nosotros objetos como el ciprés-llama de López-Picó del que “antes de escribirse este verso nada sabíamos”²⁹. Todo poeta inspirado por *Polimnia* es insustituible porque su estilo y lenguaje personal son únicos e insustituibles. Se puede considerar que un científico “ya está superado a causa de los descubrimientos del que lo sigue”. Pero un poeta es siempre único e insustituible por la simple razón de que su estilo poético e inspiración son únicos e insustituibles, un regalo de los dioses. Como Platón, Ortega cree que el amor del ser humano por la verdad, la sabiduría y la poesía se identifica con su ansia por la felicidad. El hecho de armonizarse con sus inclinaciones, buscando la felicidad y la virtud no es en absoluto diferente de lo que han sentido y hecho los grandes poetas a lo largo de los siglos. La inclinación, dirá dirigiéndose a los espíritus más selectos de su época, “la cuestión de nuestra propia existencia es una urdimbre tejida por la imaginación”³⁰. A través de la imaginación, la creatividad del poeta se manifiesta en toda su grandeza. Con la creación y la recreación el poeta nos ofrece las dos fases de la inspiración divina

²⁸ IV, 175.

²⁹ I, 673-677.

³⁰ VI, 817.

de las palabras. El gran error “sería creer que la belleza se halla lejos de las cosas que nos rodean” y olvidar la frase de Goethe según la cual toda poesía auténtica es poesía de circunstancias, escribe Ortega en 1914³¹. Por ello no resulta fácil dilucidar el misterio de la creación, porque el poeta es hombre y artista a un tiempo, un ser que revela constantemente nuevas realidades en su esfuerzo por superar las contradicciones del mundo que lo rodea. Teniendo como único instrumento el lenguaje de su propia época, este mundo lo transforma humana y estéticamente en poesía. El arte y la poesía son algo más que la vida, algo más que las circunstancias, son la superación última de la vida misma y de sus circunstancias. Las palabras del poeta no anulan nada porque, al recobrar el sentido del tiempo perdido, expresan su celo y el esfuerzo que hace por expresarlo todo de una manera única e incomparable³².

La misteriosa vida interior del poema se corresponde con el yo lírico del poeta, cuya salvación se encuentra en su mismo poema. La poesía no es sino una manera de mantener abierto el diálogo del yo lírico con su entorno. El lirismo se define como una proyección estética de la tonalidad general de las emociones y sentimientos humanos y su existencia se identifica con las épocas de auge, y sólo en casos especiales también con las de decadencia³³. La inspiración poética, “la voluntad estética particular del poeta” es la circunstancia necesaria y capaz de producir la obra de arte. Ortega plantea a su vez el interrogante que siglos antes planteara Platón. La creación, la escritura ¿son sólo un regalo divino o algo más?

En *Meditaciones del Quijote* (1914) se refiere a las dos caras de la personalidad del poeta, de la persona que se halla permanentemente en una situación de encrucijada y distanciamiento, complementaria de aquélla a la que está sometido el binomio obra-vida, subrayando que “el elemento artístico que tiene el artista es sólo una parte de sí mismo. La musa, el yo artista, es un genio interior que actúa sobre el conjunto de la personalidad del ser humano y la define, encontrándose en muchos casos en conflicto y contradicción con ella. “La musa interior descubre la obra bella y la persona que es poseída por ella deberá transcribirla”³⁴. Por esta razón, el poeta poseído por *Polimnia* o por el genio poético “no es aquél que va y viene por la vida, el que sufre y resiste, el que viaja o vive inmóvil, ni siquiera el que medita u odia, o desea”. No es “este ser hambriento y sediento de diálogo, sino el ser que sueña la belleza, gracias a su verbo comunicativo, «el individuo elemental» que, en el interior del ser humano

³¹ Julián MARÍAS, *Ortega. Circunstancia y vocación*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 272-273.

³² II, 389.

³³ I, 817.

³⁴ *Meditaciones del Quijote*, I, 78.

“se ocupa exclusivamente de descubrir la belleza”. La creación poética es sinónima del descubrimiento y de la novedad y sólo tiene sentido como correspondencia del yo lírico del poeta con el mundo que lo rodea. La existencia humana y la creación se corresponden con la doble existencia del hombre-poeta y con la amalgama de la pureza y de la impureza que constituye el binomio obra-vida. El yo lírico del poeta se configura paulatinamente, partiendo de la base de su disposición sólida y constante de “huir de las cosas del mundo que lo rodea y crear otro mundo entre real e imaginario, la obra de arte, el poema. La belleza de la escritura según Platón y Ortega es un regalo divino, así como lo es su significado; por ello no deben ser considerados resultado de la evasión humana de los problemas cotidianos de la vida. En un entorno en que “se cierran puertas y ventanas”, el poeta no puede respirar libremente; menos aún podrán sus lectores, observa Ortega. La poesía sólo tiene sentido como una relación de diálogo entre el yo lírico del poeta y sus hipotéticos lectores³⁵.

El “síntoma” del gran poeta es “que nos relata algo que nadie hasta el momento nos había relatado y que, empero, no nos resulta nuevo”, indica Ortega en una crítica suya a la poesía de Rabindranath Tagore. La gracia en la poesía es asimilable al descubrimiento del poeta. La alta poesía es siempre revelación, luz verídica por una fuente arcana que ilumina de forma única las cosas humanas.

En suma, debemos señalar que, desde muy temprano, Ortega define la lírica como un género literario independiente con un “peso estético” específico o, como ya se ha referido, “como una proyección estética” de los sentimientos humanos. Al contrario que la narración, que nos introduce en la realidad que nos rodea, la poesía “no entra en colisión con nuestra realidad, o, mejor dicho, adquiere su gracia peculiar al aparecer contrapuesto a ella, instalando en medio de ella con olímpica inocencia la desnudez de su irrealidad”³⁶. El lirismo es una “exteriorización”, una proyección de las actividades de la vida en el alma del poeta, quien con su arte convence al lector de su importancia. En general, el arte es artificio, farsa, capacidad taumatúrgica de desmaterización de la existencia humana. Lo natural jamás será artístico de no pasar por el laboratorio del poeta que le impone otra naturaleza, mediante esa categoría filosófica y estética que denominamos “estilo”, para dar lugar a la creación, la obra de arte, que no existía hasta entonces en el mundo. El estilo de todo poeta auténtico no es ni más ni menos que una elección y selección única de los medios expresivos que la lengua y la cultura de su época le brindan. El talento es una elaboración del talento y el elemento más interesante en la biografía de los grandes poetas no es, para el filósofo español, su lucha con el mundo que los

³⁵ H. G. GADAMER, *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993, pp. 142-155.

³⁶ III, 903.

rodea, sino la lucha con su destino interior, con su inclinación misma. El poema entendido como obra de arte, como resultado final, no es sólo la prueba de esta inclinación sino la forma privilegiada de su total confirmación. Como Platón, Ortega divide el público de la poesía en dos tipos de personas, los que la comprenden y los que, por diversos motivos, no la comprenden. Su teoría de la minoría espiritualmente selecta es de origen platónico, como también lo es su opinión de que todas las épocas han tenido dos tipos de arte, uno para las minorías capaces de aproximarse a los valores de la alta poesía, y otro arte para las masas, realista, ocasionalmente inclinado a la vulgaridad y accesible a todos. El goce estético elevado, según el filósofo español, es accesible sólo a los espíritus superiores, de ahí que los denomine “placeres inteligentes”. Contraponiendo la minoría selecta a la masa, dirá que el papel creativo de la primera no es determinado por la realidad social ni es producto suyo.

De la masa proceden los sentimientos, no así los valores del estilo artístico que definen la estética individual y el genio y lógica particulares del artista. La poesía es siempre fruto de una rebelión individual interna. No procede la sociedad entendida como masa, sino de algunos seres humanos selectos, los artistas, en cuyo interior vive y opera un espíritu trascendental inspirado por los dioses. Bajo la influencia de las ideas de M. Heidegger, Ortega procede a una distinción entre estilo filosófico y literario, llegando a la conclusión de que la poesía es, en última instancia, “verbo esencializado”, “la palabra por la palabra”, intenso “deseo de hablar” pero también de metaforizar hasta alcanzar el resultado anhelado: “el auténtico nombre de las cosas”³⁷. El amor del poeta “por la palabra” no puede anular su amor por la “sabiduría”, porque en lo referente a su raíz última, la “palabra” y la “sabiduría” se identifican. No puede haber sabiduría sin palabras y viceversa. Bajo este prisma, la filología y la filosofía son ciencias afines y el límite entre discurso filosófico y poético, como demostrara con sus brillantes escritos filosófico-poéticos el ídolo de juventud de Ortega, Nietzsche, se torna borroso. La lengua de la filosofía y de la poesía es la creadora de las cosas. Las cosas mismas adquieren un valor y un nombre a partir del momento en que las nombra el ser humano.

Desde sus inicios, recurriendo al mito, relatando mitos, la poesía siempre ha buscado construir otra lengua más convincente, dado que los mitos, como la literatura en general, tienen el poder de ampliar el campo de la sensibilidad humana³⁸. Sin embargo, la poesía esencialmente no es lengua. Utiliza la lengua para superarla, ya que pretende expresar aquello que la lengua *sensu stricto* no

³⁷ Oc83, VIII, 292.

³⁸ E. LLEDÓ, *La memoria del logos. Estudios sobre el diálogo platónico*. Madrid: Taurus, 1990, pp. 105-106.

puede decir. Emerge, pues, como una nueva dinámica de la palabra comienza ahí donde la eficacia de la lengua acaba. Ortega define el “nombrar” como una función de la poesía. Por consiguiente, la poesía tiene una doble dimensión: 1) es el conocimiento de la verdad – es una forma de conocimiento o, en otras palabras, lo que dice la poesía es verdad; y 2) nos hace constatar la necesidad humana de recrear a la que se somete la lengua, prohibiéndole el anquilosamiento y el marasmo o la degeneración en un uso simple. La poesía como conocimiento, como revelación y como proyección estética de otra realidad conduce a la lengua misma a una superación de sus límites y sus expresiones cotidianas tópicas. La palabra del poeta es “la palabra interior”, de la que ya se ha tratado, palabra total, palabra primordial, palabra matriz y arquetípica. Toda palabra poética nos conduce a los inicios de la filosofía y de la poética, a Platón y al discurso de Sócrates. La poesía como celo por la verdad conduce la lengua a su opuesto, el silencio. Escribiendo sobre Mallarmé, Ortega llega a la conclusión de que su poesía es un tipo de “silencio elocuente”³⁹. Al silenciar los nombres directos de las cosas, proyecta su alma como un misterio cautivador.

La poesía “es esto y nada más que esto, [...] una valerosa fuga, una ardua evitación de realidades”⁴⁰. El silencio de Mallarmé es la articulación del silencio con la lengua, la expresión poética del silencio. En general, para Ortega la poesía es una lucha incesante con el silencio o con los silencios que rodean el mundo. Frente al silencio del mundo se alza el decir originario, el verbo divino, la voluntad de la lengua, voluntad radical de un ser extraño, el poeta, cuya única preocupación es hacer del mundo real en que vive un lugar habitable. Sólo el verbo poético con sus metáforas y sus variadas formas retóricas, como auténtico nombre de las cosas, puede superar el abismo que separa la palabra del silencio que la rodea. Desde la época de Platón hasta la de Ortega –que es también nuestra época de la crisis y de “la desaparición de la palabra”–, la poesía ha emergido siempre del interior del silencio. Su finalidad es asimilable a su función más esencial, que jamás ha cambiado. El genio que ha impulsado al poeta desde la época de Platón hasta hoy es siempre el mismo, e idéntica es su finalidad: llevar la dinámica expresiva de la lengua cotidiana de los hombres al límite, hasta la poesía y la verdad poética del mundo que es también la verdad de toda filosofía verdadera. ●

³⁹ V, 197.

⁴⁰ *Idem*.