

Poetry and Truth

ROGER SCRUTON

Translation into Spanish by Jorge Roaro

ABSTRACT

The poetic language responds to needs, rules and circumstances very different from those of ordinary everyday language or to technical languages, such as logic and science; however, notions of truth and falsehood can also be established in poetry. According to Heidegger, the poetic truth rests on the ability of poetry to reveal the presence that things have for themselves, regardless of any use that our daily practice can give them. This paper tests the previous assumption, and reflects on the type of truth that poetry can reveal, and which is, instead, beyond the reach of other types of languages.

WORK TYPE

Article

ARTICLE HISTORY

Received:

31-May-2019

Accepted:

31-October-2019

Published Online:

30-September-2019

ARTICLE LANGUAGE

Spanish

KEYWORDS

Heidegger

Art

Metaphor

Ontology

Poetic Language

© Studia Humanitatis – Universidad de Salamanca 2019

R. Scruton (✉)
University of Oxford, UK
e-mail: rogerscruton@mac.com

Disputatio. Philosophical Research Bulletin
Vol. 8, No. 10, Sept. 2019, pp. 0-00
ISSN: 2254-0601 | www.disputatio.eu

© The author(s) 2019. This work, published by Disputatio [www.disputatio.eu], is an Open Access article distributed under the terms of the *Creative Commons License* [BY-NC-ND]. The copy, distribution and public communication of this work will be according to the copyright notice (<https://disputatio.eu/info/copyright/>). For inquiries and permissions, please email: (✉) boletin@disputatio.eu.

Poesía y verdad

ROGER SCRUTON

Traducido del inglés por Jorge Roaro

EN *EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE*, Heidegger escribe que «La esencia de la poesía... es la fundación (*Stiftung*) de la verdad»¹. «Fundación» significa «otorgamiento, asentamiento y comienzo», mientras que «verdad», para Heidegger, nombra un proceso, un «desocultamiento», siendo la autoridad para esto una etimología de alguna manera forzada de la palabra griega *aletheia*. La verdad, nos dice él, es un modo en el que las cosas «se presentan», revelando así su «coseidad». Uno podría ser perdonado por pensar que, en el contexto de este delirio sintáctico, absolutamente nada se dice con la afirmación de que la esencia de la poesía es la fundación de la verdad. En estos breves comentarios, sin embargo, espero ofrecer una lectura de esa afirmación que la haga tanto importante como verdadera.

Es bastante obvio que Heidegger no quiere decir con «verdad» lo que, por ejemplo, Tarski quiere decir con eso en su gran artículo sobre el concepto de verdad en lenguajes formalizados. Él no está escribiendo sobre la *evaluación* de oraciones como verdaderas o falsas, o sobre la determinación de valores de verdad por medio de la interpretación semántica de partes sintácticas. Él está escribiendo acerca de una *revelación*, en la cual las cosas se presentan ante la mente consciente en una manera que muestre lo que de otra manera está oculto. «La verdad», escribe él, «es el combate primigenio en el que se disputa, en cada caso de una manera, ese espacio en el que se adentra y desde el que se retira todo lo que se muestra y retrae como ente» (Heidegger, 2005, p. 39). La verdad es un proceso que *se gana a través* de la realidad de las cosas. Esta realidad consiste en lo que muestran las cosas, y lo que ellas retienen, cuando son puestas al descubierto. Y la poesía juega una parte especial en este proceso: es un «surgimiento» que también es un «otorgamiento».

¹ Heidegger (2005, p. p.49). No obstante, esta versión traduce en castellano, incorrectamente, *poema*, a pesar de que tanto el ensayo original de Heidegger, en alemán, como el presente escrito de Scruton, en inglés, dicen inequívocamente *poesía*. N.del T.

Hay muchos textos religiosos que nos dicen que en este mundo nosotros vemos «a través de un cristal oscuro», y que prometen otra forma de conocimiento, adquirido a través de la disciplina espiritual, del ayuno y las plegarias, de la recitación de liturgias sagradas o quizás sólo de sílabas sagradas, por el cual confrontamos las cosas como Dios las confronta, para conocerlas como realmente son. La «verdad» de las cosas es la que se revela cuando las vemos detenerse en sus esencias, por así decirlo, como Dios podría verlas cuando él quiera que sean. Heidegger está tratando de dar una versión secular de esta idea. Y al atribuir el proceso de revelación a *la poesía* –en otras palabras, a un producto humano, en el cual el significado es a la vez creado por los seres humanos como también «otorgado» por ellos– se puede entender que él aboga por la revelación sin Dios. En esto estuvo de acuerdo con el poeta Rainer Maria Rilke, quien, en mi opinión, es la verdadera inspiración para la visión de Heidegger de la poesía.

La idea de que el arte puede cumplir algo de la promesa de la religión sin el pago metafísico no es nueva. En su gran ensayo sobre «Religión y arte», Wagner argumentó que todas las religiones han malinterpretado su propia misión, deseando proponer como *historias verdaderas* lo que en realidad son mitos –en otras palabras, expresiones de otro tipo, que no pueden explicarse en lenguaje literal (Wagner, 1887-8, x. p. 211). El significado de los mitos debe captarse a través del arte, que nos muestra la profunda verdad oculta de nuestra condición, en forma dramatizada y simbólica. Las verdades ocultadas por la religión, y reveladas por el arte, son verdades sobre nosotros, sobre la arqueología de la conciencia. Wagner está buscando un sustituto para la cosmovisión religiosa, otra forma de ver nuestro mundo *como si* fuera la obra de un creador, y *como si* nosotros fuéramos su objetivo oculto. Más sombríamente, Nietzsche vio el arte y la estética como los sucesores de la cosmovisión religiosa, no una compensación real por lo que perdemos cuando descubrimos que el mundo no tiene ningún propósito, pero es lo mejor que podemos hacer para compensar ese descubrimiento: «Tenemos arte para no perecer de la verdad». Si Heidegger estaba más cerca de Wagner o de Nietzsche es, para mi propósito, inmaterial.

Para explorar la sugerencia de que la poesía tiene algo que ver con la verdad, primero debemos saber qué entendemos por poesía. Es evidente que las formas poéticas y la dicción poética son subproductos, y ni son esenciales para la empresa poética ni son siempre valorados por aquellos que se involucran en ella. El corazón de la poesía es *el uso poético del lenguaje*. Hay una forma de usar el lenguaje que es fundamentalmente distinta de su despliegue cotidiano o científico, y esto es lo que aprecian los amantes de la poesía. Hay

una escritura buena, incluso hermosa, que no es poética: los escritos filosóficos de Hume, por ejemplo, o los escritos científicos de Darwin o de Helmholtz. Tales escritores producen prosa. La virtud de la prosa es la descripción clara, precisa y literal de su tema. El tema puede ser ficticio, pero aún existe una distinción entre la descripción literal de un evento ficticio y su elaboración poética.

El uso poético del lenguaje puede involucrar figuras del habla, incluyendo metáforas, que no describen las conexiones entre las cosas, sino que hacen esas conexiones en la mente del lector. Tales conexiones también pueden hacerse por alusión, por ironía, o por mera proximidad, como en la siguiente descripción de Octavia de *Antonio y Cleopatra*:

Su lengua no obedece al corazón
ni puede el corazón dirigir la lengua...el plumón del cisne
que flota sobre la marea alta,
y a ningún lado se inclina...²

Shakespeare simplemente pone dos temas, uno al lado del otro, y al mismo tiempo evoca, a través del ritmo del verso, la experiencia primero de uno y luego del otro, para que ambos se unan. Pero se unen en los sentimientos de la audiencia –es como si dos experiencias se sangraran entre sí para convertirse en una.

Cada vez que un escritor elige una imagen para evocar algo distinto de lo que él o ella está describiendo, tenemos un ejemplo de este uso poético del lenguaje. Un símil podría funcionar tan bien como una figura del habla, o la conexión podría ser simplemente sugerida, como cuando Yeats escribe:

La edad decrepita, que ha sido atada a mí
como a la cola de un perro...³

² William Shakespeare, *Antonio y Cleopatra*, Acto III, Escena II, 5-60.

*Her tongue will not obey her heart, nor can
Her heart inform her tongue—the swan's down feather,
That stands upon the swell at full of tide,
And neither way inclines...*

³ Yeats, 2003, p. 4

Pensamos en el tipo de cosas que están atadas a las colas de los perros (¡ciertamente no la edad!) y en las circunstancias en que esto se hace. Y el cuerpo envejecido del poeta habita entonces el mismo espacio psíquico en la mente del lector que el perro ridículo y humillado.

La dicción poética y las formas de verso son importantes, en gran medida porque facilitan estas conexiones «extracurriculares»: hacen que nuestros pensamientos se ocupen de asuntos que se encuentran más allá del horizonte de la escena descrita. Considérese esta estrofa de Thomas Hardy:

Será mucho mejor cuando
yo esté debajo de la rama;
Seré más yo mismo, cariño, entonces,
de lo que ahora soy⁴.

Esto es casi prosa; pero no del todo. La forma del verso, que llena la tercera línea para dar una amplitud especiosa a las anticipaciones post mortem del hablante imaginado, nos lleva a un abrupto callejón sin salida con la línea corta que sigue. «De lo que ahora soy» es tan tenso y despojado que uno sabe que este orador, quien se burla de su amada con su propia futura muerte, ya está muerto: muerto para él mismo y para ella. Esta conexión se hace, no en las cosas descritas, sino en los sentimientos de quien lee sobre ellas. Incluso sin las formas de verso ni la prosodia, es posible establecer conexiones a través del ritmo, la forma y el sonido de una oración sin describir estas conexiones directamente, como saben todos los novelistas.

El uso poético del lenguaje despliega cada dispositivo que pueda hacer el tipo de conexiones que he estado describiendo: figuras del habla, alusiones, ironías y evocaciones inducidas por el sonido y el ritmo de las palabras. Muchas obras de prosa son realmente ejercicios en el uso poético del lenguaje: los *poèmes en prose* de Baudelaire, por ejemplo, o la obra de James Joyce *Finnegan's Wake*. Por el contrario, muchos «poemas» son realmente prosa versificada, como las epopeyas de William Morris. La distinción entre el uso poético y el uso prosaico del lenguaje es una distinción que llega hasta el mismo corazón de la

⁴ Thomas Hardy, «When Dead». En Hardy 1998, p. 170.

*It will be much better when
I am under the bough;
I shall be more myself, Dear, then,
Than I am now*

estética, ya que describe dos actitudes distintas, tanto respecto al lenguaje, como a las cosas que el lenguaje describe. En un sentido importante, el uso prosaico del lenguaje es *instrumental*. El propósito es colocar en la mente del lector un pensamiento acerca de algo (que puede ser algo ficticio). El rasgo crucial de la prosa es su *proximidad a algo*, la relación intencional con un tema, a partir de la cual el conocimiento de ese tema puede recuperarse y ponerse en práctica. El lenguaje prosaico es, por lo tanto, guiado por el interés en la verdad como correspondencia, la verdad como es discutida por Frege y Tarski. Este uso del lenguaje requiere la sustitutividad de términos equivalentes. En una oración prosaica, los términos con el mismo sentido pueden reemplazarse sin anular el propósito, de modo que ambos de los siguientes podrían «valer lo mismo» para el propósito del autor:

Un caballero, fue anunciado, podría usar una maza o un hacha de batalla a placer, pero la daga era un arma prohibida.

Se declaró que tanto la maza como el hacha de batalla eran armas permitidas para un caballero, pero que las dagas estaban prohibidas.

El lector podría adivinar cuál de las oraciones fue escrita por Sir Walter Scott en la historia de Ivanhoe. Después de todo, fluyen de manera muy diferente, y hay matices en cada una que no se reproducen en la otra. Pero el punto importante es que son igualmente útiles, con el fin de hacer avanzar la narrativa e implantar en la mente del lector la información sobre el tema que requiere la historia.

Las cosas son bastante distintas con el uso poético del lenguaje. En un sentido importante, la expresión poética debe entenderse *no instrumentalmente*. No sólo las palabras y las alusiones contenidas en ellas se pesan y se aprecian por sí mismas; lo mismo ocurre también con el tema. El tema del poema no es desmontable del mismo de la misma manera que el tema de la prosa es desmontable. Por supuesto, el poema podría contar una historia, como la *Iliada*, que podría ser contada de otra manera. Pero si es poesía real, entonces mucho de lo que dice se perderá cuando se cuente de otra manera. El efecto de la poesía depende de la *forma de contar*, o más bien (para adaptar una distinción bien conocida) en la *forma de mostrar* lo que se dice. Aquí no me refiero sólo a las palabras específicas del texto, sino también a cosas tales como el orden de los eventos, la perspectiva desde la cual se cuentan, la secuencia de imágenes y la velocidad de la narrativa. Homero nunca deja de encontrar la palabra correcta, y usa un número asombroso de ellas; pero también abunda en el uso de fórmulas fáciles, que le ahorran la necesidad de pensar en un nuevo epíteto

cuando uno viejo le será igual de útil. Pero Homero tiene el infalible don de organizar imágenes, eventos y acciones en una secuencia que hace que cada uno entre en una relación fértil con sus vecinos, poniendo así al lector en el centro mismo del drama y poniendo al drama, como diría Heidegger, «al descubierto».

El lector de Homero es invitado no sólo a interesarse en la acción por su propio valor, sino también a prestar atención a la forma en que se desarrolla la acción a través de las palabras. Ni la cosa relatada, ni el relato de ella, es tratado de manera instrumental. Cada detalle está ahí por su propio valor, y esto se aplica tanto al lenguaje como a la historia. Por lo tanto, el texto no es borrado (como en la prosa) por su propia *proximidad a algo*. El sonido de las palabras, sus asociaciones, las cosas que nos traen a la mente, y todas las otras maneras en que las palabras y las cosas pueden conectarse, comienzan a competir en la mente del lector o del oyente con el contenido semántico.

Por supuesto, si un uso del lenguaje es, en el sentido en que lo estoy considerando, poético o prosaico, es una cuestión de grado. Muchas cosas suceden al mismo tiempo cuando se usan palabras, y un escritor puede insertar vuelos poéticos de fantasía en una obra de prosa, como lo hizo Boecio en *La consolación de la filosofía*, o explicaciones prosaicas en una obra de poesía, como lo hizo TS Eliot en las notas a *La tierra baldía*. Sin embargo, hay dos polos entre los cuales puede abarcarse el lenguaje literario, con una descripción puramente guiada semánticamente en un polo, y pura evocación y asociación en el otro. Correspondiendo a estos dos polos hay un contraste entre el uso puramente instrumental de las palabras y un uso de las palabras para crear y otorgar valor intrínseco. Por lo tanto, realmente existe algo así como la poesía, y realmente presenta lo que describe en otra manera diferente a la manera en que es presentada en la narrativa prosaica. La pregunta que tenemos que responder es si esta otra forma de presentar las cosas está conectada con otro tipo de verdad: una clase de verdad más allá de la contenida en la idea de correspondencia del filósofo.

Nótese que yo ya he usado un lenguaje heideggeriano para describir el uso poético del lenguaje. He sugerido que, en este uso, el lenguaje puede *otorgar* un valor intrínseco al tema que describe. Hace que ese tema sea interesante *por sí mismo*, y este idioma nos lleva automáticamente al ámbito de la estética filosófica, tal como ha sido trazado desde Kant. Cuando Keats escribe su «Oda al ruiseñor», no describe sólo al pájaro y su canción: le otorga valor. El ruiseñor comparte en la belleza de su descripción, y es levantado por encima de la serie ordinaria de eventos, para aparecer como una pequeña parte del significado

del mundo. Podemos pensar que este breve encuentro con un ave transfigurada es una ilusión, simplemente un efecto del poder persuasivo del poeta. Pero, el poeta está insistiendo, *no* es una ilusión. El significado otorgado por las palabras también es inducido por ellas. La poesía transfigura todo lo que toca, de modo que se revele de otra manera. Si no lo hace, no es verdaderamente poesía, sino simplemente retórica. Hay una prueba del valor del lenguaje poético y esta prueba es la de la verdad: la verdad en algo así como el sentido que Heidegger está alcanzando, la verdad como revelación, como el desocultamiento de lo que está, en nuestros modos científicos e instrumentales de tratar con el mundo, escondido de nosotros.

Esto no significa que un poeta pueda ser indiferente a la verdad en su sentido ordinario (semántico). Varios autores han argumentado –a mi juicio de manera convincente– que los poemas contienen y dependen de pensamientos que se presentan como literalmente verdaderos. Hay poemas didácticos, como *Ensayo sobre el Hombre*, de Pope, o el de Wallace Stevens *Mañana de Domingo*, en los que se invita al lector a estar de acuerdo con un punto de vista particular, y en donde la seriedad y la sinceridad de ese punto de vista son vitales para el efecto poético. De manera más general, como argumentó R. K. Elliott en un distinguido artículo que apareció en *Analysis* hace casi medio siglo, la dicción poética sólo tiene sentido si la elección de palabras se rige por la misma preocupación por la verdad que regula nuestro discurso ordinario (Elliott, 1967). El lenguaje es una herramienta de rastreo de la verdad en forma inherente, y no podemos usarlo, incluso en su aplicación poética, sin confiar en esta característica. Consideremos este vuelo de fantasía de Verlaine («Il Bacio»):

Baiser! Rosa trémière au jardin des caresses!
 Vif accompagnement sur le clavier des dents
 Des doux refrenins qu'Amour chante en les coeurs ardents,
 Avec sa voix d'archange aux lancements charmeresses!⁵

Fuera del contexto poético, ¿quién pensaría en un beso como una malva en un jardín? Pero es cierto que las malvas crecen en los jardines. También es cierto que las caricias se entrelazan y se aferran como maleza, y que el beso se eleva a otro plano, así como las malvas, las más altas entre las flores de jardín, sobresalen sobre la maleza. Es absurdo describir el beso como un acompañamiento que se toca en el teclado de los dientes, pero luego es cierto

⁵ Verlaine y Kirchwey 2011, p. 98.

que los dientes son como un teclado, están hechos del mismo material, y mantienen el beso en su lugar en algo así como la forma en que un acompañamiento ancla una melodía. A medida que somos conducidos por el poema, no encontramos dificultad alguna para absorber la imagen del besar que nos ofrece, y la elaboración de esta imagen depende en cada punto de la naturaleza del lenguaje como rastreo de la verdad. La impactante imagen de «le clavier des dents» depende para su fuerza de nuestro conocimiento de la boca, la sonrisa, la puerta de entrada a la otra que los dientes pueden abrir y cerrar, así como de nuestro conocimiento del teclado y sus usos.

Estas verdades de las que depende el efecto poético no son, sin embargo, el tema del poema. Pertenecen al marco en el que la imagen es colocada. Como Peter Lamarque ha señalado, una obra cuyo objetivo es expresar una verdad es capaz de parafrasear. Una paráfrasis que capturó el pensamiento (que tenía las mismas condiciones de verdad) serviría igual de bien para el propósito (Lamarque, 2009). Pero es un lugar común de la crítica que hay, en la frase de Cleanth Brooks, una «herejía de la paráfrasis»: una herejía que surge de pensar que la poesía se valora por lo que literalmente dice, en lugar de por su propia manera especial de decirlo (Brooks, 1968).

El punto es claro. Pero nos deja con dos preguntas no respondidas. Primero, ¿cuál es la diferencia entre un poema didáctico y una obra de prosa? En segundo lugar, ¿qué queda de la tesis heideggeriana de que la esencia de la poesía es la «fundación» de la verdad? En respuesta a la primera de estas preguntas, los filósofos y los críticos han afirmado de diversas maneras que el propósito de un poema didáctico no es persuadir a los lectores, sino de algún modo ayudarlos a imaginar el mundo tal como lo describe el poeta, a descubrir en sí mismos el equivalente experiencial de una doctrina y, por lo tanto, a comprender una posibilidad humana, ya sea que apoyen o no esa posibilidad como una por la que podrían o querrían vivir. El poeta y filósofo John Koethe sugiere, a este respecto, que lo que el poema didáctico trata de hacer «no es persuadir al lector de la verdad (de los pensamientos expresados), sino hacer que él, por así decirlo, entre en ellos» (Koethe, 2009, p. 58). La idea es que valoremos los poemas no por la verdad de lo que dicen, sino por el papel que sus pensamientos pueden desempeñar en una vida de sentimientos.

El punto fue expresado en otros términos por T. S. Eliot, en un ensayo temprano sobre Shelley, y más tarde, en *El uso de la poesía y el uso de la crítica*, donde trata de justificar su baja opinión de Shelley como poeta (Eliot, 1986). Eliot critica a Shelley no por los puntos de vista ateos expresados en sus poemas –a pesar de que Eliot los desaprobaba– sino porque estos puntos de vista son

considerados (o así lo afirma Eliot) de manera pueril. No son puestos a prueba, ni se les da el tipo de examen poético que mostraría cómo se puede construir una vida de sentimientos serios sobre ellos. Carecen de la seriedad y la sinceridad que los harían merecedores de un respaldo imaginativo.

Tal fue, en pocas palabras, la respuesta de Eliot al problema de «la poesía y la creencia», y, como la respuesta de Koethe, está incompleta. El argumento nos dice que la poesía no trata las declaraciones doctrinales como la prosa las trata, es decir, como declaraciones que deben ser juzgadas por su valor de verdad. Pero también nos dice que la poesía pone a prueba la doctrina de alguna manera, y que esta prueba tiene algo que ver con la experiencia. Estamos buscando a tientas la idea de que la poesía realmente está explorando (u otorgando) una verdad propia, no una verdad literal, sin duda, sino algo que merece igualmente ese nombre. ¿Podemos completar el pensamiento?

Debemos hacer una distinción aquí entre poesía lírica y dramática; entre la poesía que está presentando su propio punto de vista, y la poesía que articula el estado mental de *otra* persona, cuyas palabras deben completarse en un contexto dramático. A los personajes desagradables en el drama se les puede dar un verso poderoso, como *Ricardo III* de Shakespeare. Y un viejo torpe puede ser incitado a adentrarse en la poesía por la música antigua, como el imaginado orador de «Una Toccata de Galuppi» de Browning. En la mayor parte de la poesía lírica, sin embargo, no es «otro» el que habla, sino el poema en sí, y el poeta en el poema. El contraste aquí no es nítido, ya que la poesía lírica puede sugerir un contexto dramático para ajustarse a las palabras. (De ahí la descripción de Browning de sus poemas como «letra dramática».) Sin embargo, estamos acostumbrados a leer poesía en dos maneras diferentes: como dirigida directamente a nosotros, o como parte de un diálogo entre el hablante imaginado y el oyente imaginado. Las letras de amor y la poesía religiosa como la de George Herbert proporcionan un caso intermedio. Aunque son dirigidas a otro, en un contexto definido, el poeta desaparece detrás de sus palabras, y las deja como la expresión universal de un estado mental que está disponible para todos nosotros, en caso de que decidamos adoptar sus palabras.

Dados estos usos contrastantes del lenguaje poético, podríamos sentirnos tentados a argumentar que la verdad otorgada por la poesía es simplemente una cuestión de «veracidad»; es decir, verdad al estado de ánimo que se expresa ostensiblemente, ya sea en nombre de un personaje imaginado, o en nombre del poeta, o en nombre del lector. La poesía tiene éxito cuando es sincera, fiel a los sentimientos que pretende tener y que merecen nuestro respeto; falla cuando reclama sentimientos que no alcanza a abarcar, porque sus palabras son falsas, banales o vacías. Por ejemplo, puede estar compuesta de expresiones que

se han tomado prestadas, asumidas como una cuestión de convención, plagadas de clichés, para reclamar una grandeza o una seriedad que no alcanza. La distinción entre lo verdadero y lo falso en la poesía es, desde este punto de vista, la distinción entre el sentimiento verdadero y el falso, entre la emoción real y «falsificarla».

Ese es ciertamente el punto de vista que podríamos extraer de la tradición de la crítica anglófona de nuestro tiempo, y en particular de los ensayos de Leavis y Eliot. Para aquellos críticos, la principal falla que exhibe la poesía es la sentimentalidad, que reclama la emoción precisamente para disfrazar la falta de ella. El enemigo son los «indisciplinados escuadrones de emoción» evocados en *Cuatro Cuartetos*, que inundan las palabras del poeta con sentimientos imprecisos que no son realmente sentimientos, ya que vienen envueltos en clichés y en recursos comunes, y evitan cualquier contacto directo con la realidad. La misión del poeta moderno, como lo expresó Eliot (tomando prestado de Mallarmé), es «purificar el dialecto de la tribu»: es decir, encontrar las palabras, los ritmos y las imágenes que harían contacto con el mundo tal como lo vivimos, aquí, ahora. El uso poético del lenguaje es necesario porque el mundo tal como es vivido no es el mundo tal como es descrito. Transmitir el mundo tal como es vivido es evocar tanto el objeto como el sujeto de la conciencia. Y es tomar una postura crítica y exploratoria hacia ambos. En esta empresa las alusiones son tan importantes como las afirmaciones. En Eliot, las citas también son importantes, no para tomar prestados los sentimientos de otros, sino para evocar una tradición de reflexión poética que juzga la experiencia del poeta, y advierte sobre la manera fácil de evitar los problemas reales a través del kitsch y el cliché.

Miércoles de ceniza se inicia con las siguientes líneas:

Porque no espero retornar jamás
 Porque no espero
 Porque no espero retornar
 Deseoso del don de éste y de la visión de aquél
 Ya no me esfuerzo más por esforzarme por cosas semejantes⁶

⁶ Eliot (1991, p. 85).

Because I do not hope to turn again

Because I do not hope

Because I do not hope to turn

Desiring this man's gift and that man's scope

Únicamente la última de estas líneas es completamente de Eliot. El lamento de Cavalcanti por su exilio de la Toscana comienza así:

*Perch'ì' no spero di tornar giammai Ballateta, in Toscana*⁷

El «retornar» de Eliot se hace eco del «tornare» italiano, que aquí significa regresar, no girar⁸. El exilio geográfico de Cavalcanti se convierte, en la alusión de Eliot, en un exilio metafísico. La imposibilidad de retroceder, de deshacer lo que se ha hecho, se conecta de inmediato a la pérdida de la esperanza, y esta esperanza, un estado mental pasajero en Cavalcanti, se convierte en el centro de atención poética en Eliot. Cavalcanti lamenta la pérdida de su hogar toscano; Eliot la pérdida de la esperanza. El poema trata sobre la desesperación, y la desesperación que proviene de la culpa. La cuarta línea es tomada directamente del soneto de Shakespeare no. 29 («Cuando se está en desgracia ante la fortuna y los ojos de los hombres ...») pero con un cambio sutil de «arte» a «don», abriendo así el camino a una lectura teológica. Eliot ha comparado implícitamente sus esfuerzos poéticos con aquellos de sus grandes predecesores, tomando prestadas y alterando sus palabras para enfatizar cuánto se queda él corto, terminando así por escribir una de las mayores invocaciones de humildad hechas en el idioma inglés. Este inteligente uso de la citación transmite la sensación de una conciencia abrumada, una subjetividad modelada por las sinceras expresiones de otros poetas, llena de dudas sobre sí misma, que provienen del conocimiento de que las palabras que se necesitan ya han sido encontradas, pero encontradas en otro contexto cuando la esperanza por esto o por aquello se ha perdido, pero la esperanza misma permanece. Eliot puede transmitir de este modo una nueva experiencia, una que sea verdadera para nuestro tiempo y nuestra situación, una en la cual una especie de sentimiento

I no longer strive to strive towards such things...

⁷ Cavalcanti (2009, p. 22).

Porque no espero volver jamás, baladita, a Toscana

(Traducción de Jorge Aulicino en: *Rimas de Guido Cavalcanti*; Colección Abracadabra; versión italiana: *Le Rime Di Guido Cavalcanti*, Testo Critico Pubbl. Dal Prof. N. Arnone. (Raccolta Di Opere Ined. O Rare Di Ogni Secolo Della Lett. Ital.).

⁸ Esta explicación la ofrece Scruton en el original porque el verbo inglés que usa Eliot en su poema, *to turn*, tiene como significado inmediato «dar un giro», y sólo secundariamente «volver» o «retornar»; en español, sin embargo, la explicación resulta innecesaria, ya que «retornar» tiene precisamente el mismo significado que el italiano «tornare», de manera que se puede traducir limpiamente del italiano al español sin alterarse en nada el sentido de la expresión. N. del T.

metafísico de duelo anhela consuelo y sólo encuentra el malestar de las satisfacciones que se han ido.

Uno podría pensar que Eliot no tiene éxito, ni aquí ni en la secuela, *Cuatro Cuartetos*, en dar voz a la experiencia distintiva que le preocupa. Sin embargo, su intento da un claro significado a la sugerencia de que la poesía «otorga» un cierto tipo de verdad sobre su tema. Eliot está buscando la sincera expresión de una nueva experiencia, una que se mantenga fiel a su dinámica interna, y muestre lo que es *vivir* esa experiencia en la autoconciencia de una persona moderna. Él está buscando palabras que capturen la experiencia y a la vez se presten ellas mismas a un uso sincero y comprometido. Las palabras banales, los clichés, las invocaciones sentimentales; todo esto se puede encontrar fácilmente. Pero son sólo palabras: la tarea es encontrar palabras obligadas por una intención real y sincera, palabras cuyo significado radique en una experiencia que las exige. Los préstamos de Eliot transmiten vívidamente el problema, y dirigen sus pensamientos sinceramente hacia el arte perdido de la oración:

Bendita hermana, santa madre, espíritu de la fuente, espíritu del jardín,
No permitas que el uno al otro nos burlemos mediante falsedades
Enséñanos a preocuparnos y a no preocuparnos...⁹

El ejemplo ilustra la afirmación de que la poesía otorga una especie de verdad sobre su tema. Las palabras que se pueden pronunciar sinceramente muestran una experiencia que realmente se puede sentir. Y esto a su vez muestra al mundo bajo otra luz, como un mundo donde el sentimiento encuentra su realización, y donde el objeto y el sujeto se encuentran en influencia mutua.

Sin embargo, el relato parece implicar que la verdad otorgada por la poesía es una verdad sólo a nivel subjetivo. El «asentamiento» del que escribe Heidegger parece requerir que la verdad otorgada por la poesía también se discierna en el mundo de los objetos: es una verdad de «las cosas mismas». ¿Qué hacemos con ese pensamiento?

Debe reconocerse que los paradigmas del arte poético de Heidegger no incluyen el verso enormemente alusivo y críticamente agobiado de Eliot. Para Heidegger, una obra de poesía es, típicamente, un registro de una cosa, y de la

⁹ *Blessèd sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of the garden,
Suffer us not to mock ourselves with falsehood
Teach us to care and not to care . . .*

«coseidad» de la cosa. Tal es el homenaje de Hölderlin al río Ister (tema de un curso de conferencias de Heidegger), y la invocación de la tierra por Rilke en la novena de las *Elegías de Duino*. La ofuscación que es una segunda naturaleza para Heidegger hace que parezca que él ha discernido otro tipo de verdad poética: una verdad sobre la realidad interna de los objetos. Así, la pregunta retórica de Rilke:

Quizá estamos *aquí* para decir: casa,
puente, pozo, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana;
a lo sumo: columna, torre..., más para *decir*,
comprende, oh, para decir *tal* como las cosas mismas nunca
creyeron ser en su intimidad.¹⁰

Pero, bien entendido, Rilke está respaldando la posición que yo he estado explorando. El significado de las cosas es *otorgado* sobre ellas por la poesía, a través del acto de *decirlas*, en una forma que «nunca pensaron desde dentro para ser». La verdad, incluso aquí, la verdad de la casa, el puente, la fuente, la puerta, el cántaro, el árbol frutal y la ventana, incluso la verdad del pilar y la torre, es una verdad otorgada en la experiencia. Su medida es la profundidad con la que estas cosas pueden ser tomadas en conciencia y formar parte de una vida plenamente vivida. Su significado interior es otorgado en el encuentro poético, cuando el sujeto con todas sus asociaciones y búsquedas se hace presente para sí mismo, por así decirlo, en el objeto que observa.

¿Por qué es tan importante para nosotros, que dotamos al mundo de significados? ¿Y podemos distinguir la dotación correcta de la incorrecta? ¿O hacemos esto sólo «para no perecer de la verdad»? Concluyo con una sugerencia. Siguiendo el camino sugerido por Heidegger llegamos a la conclusión de que hay una «verdad interna» en las cosas, y que esta verdad es otorgada por la poesía. Pero lo interno es lo interno de nuestra propia experiencia: la fusión de una cosa con sus asociaciones y significados vitales en

¹⁰ Rilke (2009), «Novena Elegía», p. 334.

*Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster;
höchstens: Säule, Turm . . . aber zu sagen, verstehts,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.*

el momento poético. Estos momentos poéticos son, como nos enseña Eliot, logros. No son asociaciones azarosas, sino el fruto de una vida vivida en plena conciencia. En el funcionamiento normal de las cosas, en una vida gobernada por el razonamiento instrumental y centrada en objetivos transitorios, las cosas nos pasan de largo. Son meras contingencias, que podrían no haber sido, y que no ocupan lugar alguno en nuestros pensamientos más allá del pensamiento de su utilidad. Pero todos los seres autoconscientes son capaces de vivir de otra manera: no arrastrados por las contingencias, sino luchando por su terreno, y esforzándose por verlas tal como ellas son en sí mismas. Entonces, las cosas revelan su *coseidad*: llaman la atención sobre su propia contingencia y extraen de nosotros la pregunta por qué, con qué fin, y con qué significado llega el mundo a su fruición en *esto*. No podemos buscar en la ciencia una respuesta, ya que la ciencia no permite la pregunta. Pero sentimos la urgencia de la pregunta de cualquier modo. La respuesta correcta es la respuesta que nos permite incorporar las cosas de este mundo en una vida plena. Para cada objeto individual, cada casa, puente, fuente, puerta o jarra, hay una respuesta. Y el poeta es quien la proporciona. Su respuesta es falsa cuando sentimentaliza, ocultando la cosa detrás de un velo de ilusiones y buenos deseos. Su respuesta es verdadera cuando muestra cómo tal cosa podría ser parte de una vida humana plena, y una en la cual el objeto se valora por sí mismo, como un vehículo de significado.*

* El presente trabajo es una versión anotada al castellano del original en inglés que fue originalmente publicado en el volumen *The Philosophy of Poetry* (Oxford University Press, 2015), editado por John Gibson. Se reproduce aquí con autorización del autor y por invitación de los editores de *Disputatio*.

REFERENCES

- BROOKS, Cleanth (1968). *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. Nueva York: Harcourt.
- CAVALCANTI, Guido (2009). *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti: A Critical English Edition*, ed. Simon West. Leicester: Troubador.
- ELIOT, Thomas S. (1986). *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ELIOT, Thomas S. (1991) *Collected Poems, 1909–1962*. Franklin Center, PA: Harcourt Brace Jovanovich.
- ELLIOTT, Ray K. (1967). «Poetry and Truth», *Analysis*, 27/3: pp.77–85
- HARDY, Thomas (1998). «When Dead». En *Selected Poems*, ed. Robert Mezey. Nueva York: Penguin Books, 1998, p. 170
- HEIDEGGER, Martin (2005). «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, ed. y trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, p.49 Versión original: «Der Ursprung des Kunstwerkes», 1935.
- KOETHE, John (2009) «Poetry and Truth», *Midwest Studies in Philosophy*, 33 (2009).
- LAMARQUE, Peter (2009). «Poetry and Abstract Thought», *Midwest Studies in Philosophy*, 33: pp.37–52.
- RILKE, Rainer Maria (2009). «Novena Elegía», *The Poetry of Rilke*, Edición bilingüe, tr. Edward Snow, 1era edn. Nueva York: North Point Press.
- VERLAINE, Paul y KIRCHWEY, Karl (2011). *Poems Under Saturn: Poèmes Saturniens*, tr. Karl Kirchwey. Princeton: Princeton University Press.
- WAGNER, Richard (1887-8). «Die Religion und die Kunst», en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 2da edición, 10 vols. Leipzig, 1887–8.
- YEATS, William B. (2003). *The Tower: A Facsimile Edition*. New York: Scribner.



NOTES ON CONTRIBUTOR

ROGER SCRUTON Roger Scruton is a Visiting Professor of Philosophy at the University of Oxford and University of Buckingham, United Kingdom. PhD in Philosophy at the University of Cambridge. His main interests are in aesthetics, philosophy of music and political philosophy. Has published books as *Beauty: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2011); *The Face of God* (Continuum, 2012); *The Soul of the World* (Princeton University Press, 2014); *Music as an Art* (Bloomsbury Continuum, 2018).

CONTACT INFORMATION

University of Oxford, Faculty of Philosophy, Radcliffe Observatory Quarter 555, Woodstock Road
Oxford, OX2 6GG, United Kingdom. e-mail (✉): rogerscruton@mac.com

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Scruton, Roger (2019). «Poesía y verdad». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 8, no. 10: pp. 00–00.