



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
Escuela de Postgrado
Programa de Magíster en Filosofía

**ESTUDIO SOBRE LA VINCULACIÓN ENTRE LO POLÍTICO Y LA POÉTICA
A PARTIR DEL CONCEPTO DE UTOPIA**

Tesis para optar al grado de Magíster en Filosofía

Autor: Víctor Javier Soto Martínez
Profesora guía: Claudia Gutiérrez Olivares

Santiago de Chile
2023

Para Víctor Manuel, Julián y Emilio, quienes inspiraron estas páginas

We must live in this world as citizens of another

Ruth Levitas

Agradecimientos

No hay trabajo que sea elaborado en el vacío; nuestro pensamiento rara vez es original: no sólo se apoya en las lecturas que uno puede hacer de forma independiente, sino que tiene su sustento más profundo en la conversación y el intercambio con otros. En este sentido, vale la pena mencionar aquí en términos generales a los diversos profesores y compañeros con los que compartí durante el magíster, con todas las dificultades que significó la reciente pandemia. En particular, quiero agradecer a Jorge Acevedo, Carlos Contreras, Gustavo Celedón y María José López Merino, que me introdujeron a autores y miradas que no conocía y me dieron consejos relevantes para mi posterior investigación.

Por otra parte, aprovecho también de agradecer a Mauricio Amar, quien no sólo me recomendó lecturas, sino que además tuvo la gentileza de prestarme un par de libros clave para la elaboración de esta tesis.

Debo mencionar también a la profesora Claudia Gutiérrez, quien me introdujo a dos autores que atraviesan estas páginas (Emmanuel Lévinas y Miguel Abensour), y además me dio su apoyo durante el proceso de escritura de este trabajo. Espero haber estado a la altura de sus valiosos –y rigurosos- comentarios.

Finalmente, agradezco a mis padres, Víctor Soto y Ana María Martínez, por su apoyo constante en todo este recorrido y, especialmente, a Daniela Ramírez, por empujarme a estudiar este magíster y, en general, como dice Robert Frost, por animarme a tomar *el camino menos transitado*, ese que hace justamente *toda la diferencia*. Sin su ayuda, nada de esto sería posible.

Tabla de contenidos

Agradecimientos	4
Resumen.....	7
Introducción.....	9
Capítulo I. Precisiones conceptuales	13
1. Política/político	13
2. Poética/poético.....	26
3. La relación entre estos términos	37
Capítulo II. El destierro de los poetas	40
1. El argumento contra los poetas.....	42
2. Análisis posteriores del argumento contra los poetas	47
3. Corolario de un destierro.....	56
Capítulo III. El retorno de los poetas y la reconfiguración del mito en la modernidad ...	58
1. El (re)surgimiento de la sensibilidad.....	59
2. La persistencia del mito.....	68
3. La ratio tecnocrática y la razón poética	76
Capítulo IV. El concepto de utopía.....	85
1. El descubrimiento de Utopía	87
2. Caracterización de la utopía (literaria).....	93
3. El concepto de utopía.....	98
4. Distopía, antiutopía y realismo	102

Capítulo V. La utopía y lo político.....	113
1. La función utópica en Ernst Bloch.....	114
2. La utopía de Emmanuel Lévinas.....	121
3. La utopía de la democracia.....	129
Capítulo VI. La utopía y la poética.....	134
1. Mímesis y metáfora.....	135
2. Obra y acción.....	141
3. La utopía de la literatura.....	144
Conclusión.....	152
1. Resumen del argumento.....	152
2. Hacia nuevas islas de Utopía.....	156
Bibliografía.....	159

Resumen

El objetivo de esta investigación es comprender la vinculación entre el concepto de lo político y la poética, pero reconociendo que se trata de esferas separadas. Para ello, nos enfrentaremos a dos concepciones erradas del fenómeno: i) aquella que tiende a ver al espacio político como algo ajeno a la poética, y (ii) aquella que llega a superponer completamente ambos espacios.

En el primer caso se identifica al Estado de derecho con un concepto restringido de razón, descartándose lo poético como una mera manifestación de lo irracional en el espacio público. Esto empobrece a la política y sustenta el dominio tecnocrático. En el segundo caso, se propicia la estetización de la política, criticada en su momento por Walter Benjamin por ser la marca de los gobiernos fascistas.

El concepto clave para indagar en esta vinculación será el concepto de utopía. No sólo se intentará definir este concepto desde una mirada formal o estructural, sino que además se intentará un análisis funcional del mismo, con el objeto de explorar sus múltiples ramificaciones. En efecto, como se verá hacia el final de este trabajo, la utopía es clave para renovar nuestra comprensión de la política.

Metodológicamente se investigará a filósofos del siglo XX que indagan, directa o indirectamente, en estos temas, aunque el punto de arranque será la expulsión de los poetas de la *República* platónica y una interpretación moderna de la *Poética* de Aristóteles. Algunos autores clave para el desarrollo del argumento serán: respecto de *lo político*, Carl Schmitt, Hannah Arendt y Miguel Abensour; respecto de *la poética*, Paul Ricœur, Hans-Georg Gadamer y Viviana Suñol; respecto de *la utopía*, Tomás Moro, Ernst Bloch, Ruth Levitas y Emmanuel Lévinas, entre otros.

Se esperan dos resultados de este ejercicio: primero, delimitar adecuadamente el ámbito de lo político y de la poética, reconociendo aquello que los pone en tensión; segundo, identificar a aquellos autores que proponen restablecer la conexión entre

estos ámbitos y proponer, a partir de ellos, un concepto de utopía que evite los errores teóricos criticados en las concepciones (i) y (ii).

Introducción

Hay una frase común entre políticos y juristas: “se acabó el tiempo de la poesía; ha llegado el tiempo de la prosa”. La política se escribe con prosa, no con poesía; es el tiempo de decidir y concretar, se acabó el tiempo de la especulación. Aquí cabe señalar que “prosa” no significa un tipo de escritura dentro del ámbito de lo poético, sino la forma en que se despliega, en la práctica, la *técnica* del gobierno. Una técnica que se juega en labores prácticas, de administración, un ámbito donde la palabra sólo serviría para encadenar los diversos actos que ponen en movimiento la máquina estatal. Bajo esta perspectiva, lo poético se eleva y se separa de los aspectos más “bajos” –pero, al mismo tiempo, más *racionales*- de lo político. Se eleva, pues, a la poesía para -acto seguido- hundirla en el pozo de la intrascendencia política. En otras palabras, se expulsa a la poesía de lo político o, viéndolo desde otra perspectiva, se enarbola una política desprovista de lo poético.

Por otra parte, existe una concepción que implica la superposición del ámbito poético y el ámbito político. Aquí surge un nuevo peligro, advertido, en primer lugar, por Hannah Arendt. Si bien la autora defendía la conexión entre la cultura –dentro de la cual encontramos a la poética- y la política, también planteaba una advertencia respecto de la identificación de ambos espacios, ya que responderían a lógicas distintas. Así, Arendt distinguía entre la *acción* –propia de la política- y la *producción* –propia del arte. El rasgo esencial del productor sería su carácter soberano: “Solamente el productor puede ser el patrón; él es el soberano y puede tomar posesión de todas las cosas como los medios y las herramientas precisas para su objetivo. El que lleva a cabo la acción siempre establece una relación de dependencia con los otros que también actúan; nunca es verdaderamente soberano”¹. A juicio de Arendt, esta soberanía era considerada como sospechosa por parte de los antiguos griegos, ya que “tenían miedo de que el dominio y la soberanía del *homo faber* [el productor] acabarían en *hybris* si se permitía el acceso

¹ ARENDT, Hannah. *Cultura y política*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2016, p. 47.

a la esfera política a este tipo de seres humanos”². En definitiva, para Arendt, “[la] política necesita así de la cultura, y la acción necesita de la producción para lograr la estabilidad, pero aun así precisa también proteger de la amenaza de la cultura y la producción tanto a lo político como al mundo ya producido, puesto que toda producción es al mismo tiempo destrucción”³. Desde otra perspectiva, Walter Benjamin también criticaba esta identificación, que conducía a la “estetización de la política”, propia de los regímenes fascistas: “*Fiat ars, pereat mundus*, dice el fascismo. Hágase el arte, perezca el mundo. (...) La humanidad, que hace siglos, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en un espectáculo para sí misma”⁴.

Por lo tanto, enfrentamos dos concepciones distintas, una que separa tajantemente lo político de la poética y otra que los une indefectiblemente, terminando *ambos* espacios en un malentendido que empobrece -al mismo tiempo- a lo poético y a la política. Frente a esto, la presente tesis buscará desarrollar, a partir de diversos autores, una vinculación que permita tender un puente entre estos conceptos, afirmando su reciprocidad, pero manteniendo las distinciones entre ellos.

Con el objeto de ilustrar esta vinculación, estudiaremos el concepto de utopía. Sin embargo, aquí habrá que elaborar un concepto preciso, que evite la confusión de la utopía con el mito o -planteándolo en otros términos- la mitificación de la utopía, que también puede acabar siendo caldo de cultivo para la regresión autoritaria (o, peor aún, totalitaria). Como señala Miguel Abensour: “La utopía no puede elevarse más que rompiendo con el mito, con sus orígenes míticos; ruptura tanto más necesaria cuanto el regreso al mito la amenaza siempre”⁵. En definitiva, en la elaboración de este concepto buscaremos, al mismo tiempo, (i) afirmar la conexión entre la poética y lo político, y (ii) alejar el peligro de la *hybris* que tanto Arendt como Benjamin asociaron a la superposición de ambos espacios.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*, p. 48.

⁴ BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Iluminaciones*. Editorial Taurus, Madrid, 2018, p. 221.

⁵ Citado por: KUPIEC, Anne. “El héroe revolucionario y sus metamorfosis”, en: PINILLA, Scherezade y VILLACAÑAS, José Luis (editores). *La utopía de los libros. Política y filosofía en Miguel Abensour*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2016, p. 89.

Dicho esto, es evidente que el principal peligro que hoy debemos enfrentar es el primero, ya que bajo esta concepción no es sólo la poesía la que cae en la completa irrelevancia, sino que llega a peligrar la propia política. Esto no es sólo un problema teórico: como muchos han puntualizado, vivimos todavía bajo el eslogan que acuñó Margaret Thatcher en la década de 1980: “No hay alternativa”. El consenso neoliberal se erige como la única forma posible de organización política, y la política misma deviene en mera administración del sistema neoliberal. En nuestro país, en tanto, la constitución de 1980, que tambaleó durante la revuelta de 2019, sigue vigente (y, según algunos, fortalecida). El establishment político, en tanto, vive anunciando la clausura de cualquier malestar o desasosiego y es difícil ver en el horizonte nuevas vías para desafiar a los administradores del sistema. De hecho, gran parte de este siglo hemos presenciado en Chile la alternancia en el poder entre sólo dos liderazgos (junto con sus respectivas coaliciones), lo que podría ser visto justamente como un síntoma de esta falta de alternativas.

Refiriéndose a una distopía cinematográfica de este siglo, la película *Children of men* (2007), dirigida por Alfonso Cuarón, Mark Fisher señala que el nudo central del film –la existencia de un mundo donde ya no nacen niños-, en tanto metáfora de la infertilidad, es en realidad el “desplazamiento de una angustia de otro tipo”⁶. Particularmente: “¿cuánto tiempo puede subsistir una cultura *sin* el aporte de lo nuevo? ¿Qué ocurre cuando los jóvenes ya no son capaces de producir sorpresas?”⁷. Nuestra preocupación por la utopía tiene que ver precisamente con estas interrogantes. Para desarrollar una línea de ideas que nos permitan salir de los condicionamientos del pensamiento dominante sobre lo político y la poética, será preciso hacer el siguiente recorrido:

En el primer capítulo revisaremos los conceptos que serán utilizados a lo largo de la tesis: la política y lo político; lo poético y la poética. Para el análisis del primer par conceptual, serán claves Carl Schmitt, Jacques Rancière, Hannah Arendt y Miguel Abensour, entre otros. En tanto, para el análisis del segundo par conceptual, nuestra base será la teoría aristotélica, pasada por el tamiz de estudiosos modernos como Ricouer y Gadamer, entre otros.

⁶ FISHER, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 23.

⁷ *Ibíd.*, pp. 23-24.

En el segundo capítulo, por otro lado, analizaremos los argumentos de Platón para expulsar a los poetas de la República, y veremos cómo dichos argumentos incidieron en la discusión posterior.

Luego, en el tercer capítulo, se verá cómo los poetas volvieron a la polis durante la modernidad, bajo tres formas principales: la teoría estética, el mito y la utopía. En este punto, nuestra principal discusión será con el mito, debido a los peligros para la actividad política que generalmente entraña, tal como anunciamos al principio de esta introducción. Los autores clave en este recorrido serán Kant, para la teoría estética, analizado a la luz de Terry Eagleton y Luis Alegre Zahonero; y Hans Blumenberg y Ernst Cassirer, para la teoría del mito. Se incluirá, asimismo, una breve sección donde se indagará en la razón poética de María Zambrano, en tanto pensamiento que permite integrar también a la poética.

Por otra parte, el cuarto capítulo traza un breve recorrido conceptual por la utopía y la confronta tanto con sus críticos como con aquellas formas que la desafían, como la ficción distópica y la antiutopía. Aquí los autores clave serán el propio Tomás Moro y teóricos de la utopía como Lewis Mumford, Karl Mannheim y Ruth Levitas, entre otros.

Sólo con estas ideas en mente podremos pasar al meollo del asunto: la vinculación de la utopía con lo político y la poética, materias de los capítulos quinto y sexto, respectivamente. En el primer caso veremos cómo el análisis de la función utópica –caracterizada por Ernst Bloch- nos puede llevar a entender su cercanía –y también sus diferencias- con una concepción particular de lo político, desarrollada por Emmanuel Lévinas y Miguel Abensour.

En el segundo caso, en tanto, analizaremos la estructura poética que la utopía comparte con la literatura y veremos cómo ella contribuye también a sustentar la concepción de lo político analizada en el capítulo anterior. Aquí serán claves nuestras lecturas de Giorgio Agamben y Jean-Luc Nancy, entre otros, cuyas ideas intentaremos poner en relación con los autores mencionados en el párrafo anterior.

Finalmente, en la conclusión de este trabajo se mostrará cómo se van anudando todos estos argumentos e ideas, hasta permitirnos confrontar la idea de que *la política se escribe con prosa y no con poesía*.

Capítulo I. Precisiones conceptuales

Hemos mencionado aquí una serie de conceptos que requieren ser precisados y delimitados. En particular, se trata de dos pares conceptuales que, si bien se interrelacionan, deben ser comprendidos separadamente.

1. Política/político

Veamos, en primer lugar, la política y lo político. La política es un concepto clásico, que se refiere por lo general a una actividad humana o a una *esfera de las actividades humanas*. Como plantea Norberto Bobbio, se deriva originalmente de la noción de polis, y se refiere a todo lo vinculado con la ciudad, predominantemente al arte o la ciencia de su gobierno. Se trata de un término construido a partir de la obra de Aristóteles, por lo que usualmente se ha homologado a la “reflexión, sin importar si con intenciones meramente descriptivas o incluso prescriptivas (pero los dos aspectos son de difícil distinción) sobre las cosas de la ciudad”⁸. De esa forma - sostiene Bobbio- “se ha producido desde el comienzo una trasposición de significado desde el conjunto de las cosas calificadas en cierto modo (justamente con un adjetivo calificativo como “político”) a la forma de saber más o menos organizado sobre este mismo conjunto de cosas: una trasposición no diferente de aquella que ha originado términos como física, estética, economía, ética, y últimamente cibernética. Por siglos se ha empleado el término política predominantemente para indicar obras dedicadas al estudio de aquella esfera de actividad humana que de alguna manera hace referencia a *las cosas del estado*”⁹. Sin embargo, no es esto precisamente lo que aquí queremos significar con la palabra política.

En este sentido, en cuanto a su núcleo más específico y -digamos- esencial, considerando que hay diversas cuestiones que podrían vincularse de una forma u

⁸ BOBBIO, Norberto. “Política”, en: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; y PASQUINO, GIANFRANCO (editores). *Diccionario de política*, Siglo XXI editores, México, 2015, p. 1.215.

⁹ Ibid.

otra con la ciudad o el Estado, Bobbio sostiene que “[el] concepto de la política entendida como forma de actividad o de praxis humana está estrechamente vinculado con el del poder”¹⁰.

Por otro lado, para Julien Freund -autor francés que buscó profundizar en los conceptos desarrollados previamente por Carl Schmitt sobre la materia- “si *lo* político es originariamente consustancial de la sociedad como esencia, *la* política, como actividad indefinida y concreta, es secundaria en relación con la sociedad”¹¹. La sociedad -en su perspectiva- sería lo material, lo dado, y a través de la actividad política le daríamos *forma*. Así, en cuanto “esencia, *lo* político [sería] una potencia de la sociedad que *la* política traduce en actos concretos y contingentes de organización, lo mismo que la ciencia, por ejemplo, es la potencia del conocimiento que traduce en actos el sabio”¹². Mientras Bobbio sostiene que la política es una actividad o grupo de actividades vinculadas con el Estado y el poder, Freund puntualiza que se trata de actos concretos y contingentes que le dan forma a una determinada sociedad. De esta forma, la política francesa sería diferente, por ejemplo, de la política italiana o chilena, a diferencia de *lo* político, que sería un elemento común y definitorio de todas las sociedades organizadas políticamente.

Podemos contrastar esta noción con la de Hannah Arendt. Esta autora, más que ofrecernos una definición específica del concepto, caracteriza a la política por su vinculación con la *acción*, una de las actividades humanas que se conjugan en la expresión *vita activa*, junto con la labor y el trabajo. Estas tres actividades corresponderían a cada una “de las condiciones básicas bajo las que se ha dado al hombre la vida en la tierra”¹³. En el vocabulario arendtiano, la labor sería “la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano”, mientras que el trabajo correspondería “a lo no natural de la existencia del hombre, [a aquello] que no está inmerso en el constantemente repetido ciclo vital de la especie”¹⁴. En otras palabras, mientras la labor es aquello que hacemos para proveernos de los bienes básicos para asegurar nuestra existencia, el trabajo se refiere al mundo de cosas

¹⁰ Ibid.

¹¹ FREUND, Julien. *La esencia de lo político*, Editora Nacional, Madrid, 1968, p. 25.

¹² Ibid., p. 39.

¹³ ARENDT, Hannah. *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 21.

¹⁴ Ibid.

artificiales que producimos, como en el caso de la industria o el arte. Finalmente, la acción sería aquello que hacemos “sin mediación de cosas o materia” y correspondería a la condición humana de “la pluralidad, al hecho de que *los* hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo”¹⁵. En virtud de esta descripción de la acción, Arendt sostiene que -en el mundo griego, al menos- “la esfera política surge de actuar juntos, de «compartir palabras y actos»”¹⁶. Se trataría, según la autora, de un *espacio de aparición*, es decir, “donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí”¹⁷. Es un espacio que “cobra existencia siempre que los hombres se agrupan por el discurso y la acción, y por lo tanto precede a toda formal constitución de la esfera pública y de las varias formas de gobierno”¹⁸. De ahí que la política en Arendt esté más vinculada con el concepto de *lo* político según el esquema propuesto por Freund, ya que preexistiría a las formas específicas de organización de los Estados (por cierto, esto no quita que sus ideas respecto de la materia difieran -en varios puntos sustantivos- de las ideas profesadas por Freund y Schmitt).

Lo que podemos sacar en limpio como núcleo esencial de la política, a partir de estos autores, es que ella estaría directamente relacionada con la noción de actividad o praxis humana, ya sea que se considere en el sentido de comunidad donde se congregan acción y discurso, o que se entienda como la forma que adquiere la organización de una sociedad concreta. Por cierto, no podemos evitar mencionar aquí que tanto este concepto como el concepto de *lo* político son escurridizos. Lo político cuestiona al orden constituido y, por tanto, a la organización política en cuanto tal, por lo que el propio concepto de *la* política debe ser sometido, cada cierto tiempo, a redefiniciones o reformulaciones. Como sostiene Giacomo Marramao: “no existe propiamente la *política* sino como un *problema* (y no como un *hecho*) del orden, como una pregunta acerca de las condiciones de legitimidad del poder”¹⁹.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 21-22. El énfasis es mío.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 221.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*, p. 222.

¹⁹ MARRAMAIO, Giacomo. *Contra el poder. Filosofía y escritura*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, p. 21.

Llegamos, pues, al punto medular de la diferenciación. Si la política se define en tanto actividad humana, ¿cómo definimos lo político? Pues bien, lo cierto es que la historia de este concepto es relativamente reciente. Elías Palti lo asocia con Carl Schmitt²⁰, en particular con sus tesis propuestas en *El concepto de lo político* (publicado originalmente en 1927, pero cuya versión “definitiva” consta de 1932²¹) y su *Teología política* (publicada originalmente en 1922 y reeditada con cambios menores en 1933). Palti sostiene que mientras la política sería “una instancia más de la totalidad social, lo político, en cambio, [remitiría] a los modos de definición y articulación mutua de estas instancias diversas”²². Es decir, sería una dimensión capaz de atravesar las distintas instancias que componen el todo social (como la misma política en su sentido más concreto o como la economía o el arte), y de articularlas. Lo que esta idea de Palti retiene de Schmitt, por cierto, es el hecho de que no estaríamos hablando aquí necesariamente del Estado, sino de una serie de relaciones que se dan *al interior* del todo social. ¿Qué significa esto? Que el concepto de Estado presupone el de “lo político”, pero lo político no se puede subsumir de manera equivalente bajo el concepto de Estado, ya que se malentendería su esencia²³. Esta última radicaría -según Schmitt- en una “distinción de fondo a la cual puede ser remitido todo el actuar político en sentido específico”²⁴. Es decir, así como en el plano moral distinguimos entre lo bueno y lo malo, y en el plano estético entre lo bello y lo feo, en el plano político deberíamos poder remitirnos a una oposición básica equivalente. Para Schmitt, esta oposición es la

²⁰ PALTÍ, Elías. *Una arqueología de lo político. Regímenes de poder desde el siglo XVII*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2018, p. 13. Por otra parte, Bobbio subsume esta noción en el concepto de *la política*, sin advertir la distinción conceptual que desde entonces suele hacerse, pero la presenta en un apartado especial titulado “La política como relación amigo-enemigo”: *Diccionario de política*, op. Cit., p. 1221.

²¹ Cabe señalar que existe una versión de 1933, pero fue el propio autor quien “autorizó” en 1963 una reimpresión de la versión de 1932 como versión definitiva (probablemente para evitar traer a colación temáticas asociadas a la asunción de Hitler al poder). Aquí hemos trabajado básicamente con esa versión, con la traducción de Eduardo Molina y Raúl Crisafio, aunque en nuestra edición particular -imaginamos que por un error- el título viene seguido de un subtítulo “(Texto de 1939)”. Para la historia editorial de este texto tanto en alemán como en español, véase: ZARRIA, Santiago M.; MASCHKE, Günter. “El concepto de lo político de Carl Schmitt. Versión de 1927/ITT”, *Res Publica: revista de historia de las ideas políticas*, vol. 22, N° 1, 2019, p. 259-289.

²² PALTÍ, Elías. Op. Cit., p. 14.

²³ Esto es lo que sostiene Schmitt en el primer párrafo de *El concepto de lo político*. Véase: ORESTES AGUILAR, Héctor (prólogo y selección de textos). *Carl Schmitt, teólogo de la política*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pp. 171-172.

²⁴ *Ibid.*, p. 177.

que se da entre *amigo y enemigo*. Esta definición conceptual, por lo demás, le conferiría a *la política* su autonomía frente a la moral y la estética. No hay necesidad -nos dice Schmitt- de que el enemigo sea “moralmente malo, o estéticamente feo”; se trata sencillamente del otro, del extranjero²⁵. De ahí que la contraposición entre amigo y enemigo tenga un carácter existencial, no metafórico, y se refiera a la posibilidad concreta de la lucha, del enfrentamiento²⁶: “Todo enfrentamiento religioso, moral, económico, étnico o de otro tipo se transforma en un enfrentamiento político si es lo bastante fuerte como para reagrupar efectivamente a los hombres en amigos y enemigos”²⁷. En otras palabras, estamos frente a una noción antagónica o conflictiva de lo político.

Es en este punto en que el concepto de lo político se vincula con el concepto de soberanía de Carl Schmitt. Al definirse lo político por el particular grado de intensidad de sus conflictos, es evidente -sostiene Schmitt- que todos los demás criterios -como la religión o la economía- terminarán supeditándose a él. Lo político sería siempre “el reagrupamiento humano decisivo, y como consecuencia de ello la unidad política (...) [sería] la unidad decisiva y “soberana” en el sentido de que la decisión sobre el caso decisivo, aun cuando éste sea el caso de excepción, por necesidad [deberá] corresponderle siempre a ella”²⁸. Soberano -dice Schmitt- es aquel que decide el estado de excepción²⁹, es decir, aquel que es capaz de poner en suspenso la norma y, por ende, quien es capaz de fundarla. Como sintetiza Palti: “Lo político remitiría a un plano previo a lo legal, que escapa a toda normatividad y, en definitiva, la funda. Dicho de otro modo, referiría a aquel acto institutivo originario de un cierto orden político-institucional”³⁰.

La propuesta de Schmitt, si bien debatida y cuestionada, ha dejado una profunda huella en la teoría política contemporánea. Además de Freund, Chantal Mouffe ha tomado la posta de esta comprensión de los conceptos política y político: “concibo “lo político” como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a “la política” como el conjunto

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., p. 178 y ss.

²⁷ Ibid., p. 186.

²⁸ Ibid., p. 187.

²⁹ SCHMITT, Carl. *Teología política*, en: ORESTES AGUILAR, Héctor. Op. Cit., p. 23.

³⁰ PALTÍ, Elías. Op. Cit., p. 13.

de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político”³¹. Por cierto, la adopción del concepto de Schmitt genera un problema para Mouffe (y, en general, para la teoría política posterior, que suele desarrollarse a partir de dicha noción), y es que el autor alemán negaba la posibilidad de la democracia pluralista, y la negaba precisamente sobre la base de su concepción antagónica de la política. El pluralismo, para Schmitt, es un problema para la democracia; la democracia -cualquier régimen auténticamente político, en realidad- sólo podría ser concebida como homogeneidad, es decir, por la *compacidad* de un *nosotros* capaz de combatir -violentamente si es necesario- a un *ellos*, también compacto³². El espacio de lo político queda, por tanto, reducido -por lo general- al enfrentamiento entre Estados, entendidos como agrupaciones, *en último término*, compactas en este sentido.

Mouffe es consciente de esta dificultad. A su juicio, y a diferencia del liberalismo, “la especificidad de la política democrática no es la superación de la oposición nosotros/ellos, sino *el modo diferente* en el que ella se establece”³³. Para formular este modo diferente de la oposición o del conflicto, sostiene la autora, debemos “pensar “con Schmitt contra Schmitt”, utilizando su crítica al individualismo y pluralismo liberales para proponer una nueva interpretación de la política democrática liberal, en lugar de seguir a Schmitt en su rechazo de esta última”³⁴. La autora reconoce que esto implica cierta “domesticación” o “sublimación” del conflicto³⁵ -planteado por Schmitt, recordemos, en términos nada menos que existenciales-, pero sería una medida necesaria para compatibilizarlo con la democracia. Se trata de lo que la autora denomina *agonismo*: “Mientras que el

³¹ MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2007, p. 16.

³² Utilizo aquí deliberadamente el concepto de compacidad, tal como ha sido caracterizado por Miguel Abensour, a partir del uso que le da, a su vez, Elías Canetti en *Masa y poder*: “la constitución de espacios compactos cuyo rasgo distintivo es hacer desaparecer los intervalos, el reducir las cargas de la distancia, abolirlas”. En la reducción de las distancias, justamente, es donde se juega la formación de la masa en cuanto tal, elemento distintivo -a juicio de Abensour- del ordenamiento totalitario en su vinculación con la arquitectura. Véase: ABENSOUR, Miguel. “De la compacidad: Arquitecturas y regímenes totalitarios”, *Revista de estudios sociales*, N° 35, 2010, p. 157.

³³ MOUFFE, Chantal. Op. Cit., p. 21. El énfasis es mío.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., p. 27 y 28.

antagonismo constituye una relación nosotros/ellos en la cual las dos partes son enemigos que no comparten ninguna base común, el agonismo establece una relación nosotros/ellos en la que las partes en conflicto, si bien admitiendo que no existe una solución racional a su conflicto, reconocen sin embargo la legitimidad de sus oponentes. Esto significa que, aunque en conflicto, se perciben a sí mismos como pertenecientes a la misma asociación política, compartiendo un espacio simbólico común dentro del cual tiene lugar el conflicto. Podríamos decir que la tarea de la democracia es transformar el antagonismo en agonismo”³⁶. A diferencia de los liberales, para quienes el adversario “es simplemente un competidor”, donde “diferentes grupos compiten para ocupar las posiciones de poder”, “[lo] que está en juego en la lucha agonista, por el contrario, es la configuración misma de las relaciones de poder en torno a las cuales se estructura una determinada sociedad: es una lucha entre proyectos hegemónicos opuestos que nunca pueden reconciliarse de un modo racional. La dimensión antagónica está siempre presente, es una confrontación real, pero que se desarrolla bajo condiciones reguladas por un conjunto de procedimientos democráticos aceptados por los adversarios”³⁷. Para efectos de esta investigación no es necesario que adscribamos a la tesis agonista de Mouffe, pero es importante tenerla en cuenta como una posible adaptación democrática de la tesis de Schmitt.

Por otro lado, existen visiones alternativas sobre la interrelación entre lo político y *la política*, aunque conservan el léxico aportado por Schmitt y la distinción entre estos dos conceptos. Así, para Jacques Rancière lo político sería el encuentro de dos procesos heterogéneos: el proceso del gobierno en todas sus dimensiones, que él denomina *policía*, y el proceso de la igualdad, que él denomina *política*³⁸. También se trata de una noción agonal de la política, pero en este caso el conflicto es de una naturaleza muy distinta al conflicto planteado por Schmitt, quien presupone, como ya vimos, la existencia de diversas unidades políticas sustantivas o pre-constituidas, prácticamente homogéneas en su interior. En el caso de Rancière, en tanto, el conflicto vendría dado por la divergencia entre dos

³⁶ Ibid., p. 27.

³⁷ Ibid., p. 28.

³⁸ RANCIÈRE, Jacques. *Política, policía, democracia*, LOM, Santiago, 2006, p. 17.

actividades -o, mejor dicho, entre dos lógicas- que tienden a objetivos distintos. Así, mientras la policía busca organizar la sociedad, distribuyendo jerarquías y funciones, la política sería una instancia conflictiva, por cuanto busca verificar la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera. La política se enfrenta a la policía, ya que esta última, al enfocarse en la jerarquización y el ordenamiento de las funciones, “daña la igualdad”³⁹. En este esquema, lo político viene a ser la “escena donde la verificación de la igualdad debe tomar la forma del tratamiento de un daño”⁴⁰. O, en otras palabras, lo político sería un ámbito esencialmente polémico, pero no porque en él pugnen dos (o más) órdenes distintos -como en Schmitt- sino porque en él se encuentran enfrentadas las dos *lógicas* que dividen a lo social desde su interior: la policía y la política.

Por último, deberíamos preguntarnos si es posible encontrar otro elemento definitorio de lo político, más allá del antagonismo o del agonismo, pero manteniendo la distinción conceptual aportada por Carl Schmitt. Aquí habría que prestar atención a la tesis planteada por Miguel Abensour en su artículo “La extravagante hipótesis”. Se trata de una lectura y una interpretación del pensamiento político de Emmanuel Lévinas, quien disputaría -según Abensour- la tesis sobre el origen del Estado de Hobbes (el pensamiento de Lévinas se constituiría, de hecho, en un *contra* Hobbes). El punto es relevante porque es justamente dicha tesis sobre la cual se arraiga todo el aparato conceptual schmittiano⁴¹.

³⁹ *Ibíd.*, p. 18.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ La influencia de Hobbes en el pensamiento de Schmitt no puede ser desdeñada. La opción por Hobbes es, para este autor, equivalente a una toma de partido. Así, Schmitt distingue dos tendencias en el derecho natural: un *derecho natural de la justicia*, seguido entre otros por Grocio, y un *derecho natural de la ciencia*, seguido entre otros por Hobbes. El primero asume que pueden existir leyes anteriores al Estado, mientras que el segundo sostiene que no hay ley anterior al Estado ni fuera de él, y que “el valor del Estado reside precisamente en el hecho de que crea el derecho al resolver la disputa sobre *qué* es el derecho”. Para Hobbes -sostiene Schmitt- el Estado “es, esencialmente, una dictadura, ya que, surgiendo de una situación de *bellum omnium contra omnes* [guerra de todos contra todos], tiene por objetivo suprimir permanentemente dicha guerra, la que se reanuda inmediatamente cada vez que cesara la presión del Estado sobre el pueblo” (SCHMITT, Carl. *Dictatorship. From the origin of the modern concept of sovereignty to proletarian class struggle* [translated by Michael Hoelzl and Graham Ward], Polity Press, Cambridge, 2014, p. 16 y p. 17. Las traducciones al español y el énfasis son míos). Por otro lado, en *El concepto de lo político* el autor lleva esta dicotomía a una distinción más general entre teorías del Estado

No se trata aquí de establecer una posición contraria *al interior* de la dicotomía planteada por Hobbes, sino de abrir “vías inéditas, insospechadas, pasando, gracias a la hipérbole, de la sociabilidad a la responsabilidad para con el otro”⁴². Y es que en Hobbes -y en la “sabiduría de las naciones”- la raíz de toda organización política sería la guerra de todos contra todos, anclada en la necesidad natural del ser humano de autoconservarse. Se trata del viejo *conatus essendi* conceptualizado por Spinoza, el impulso básico de todo ser por *perseverar en su ser*. Lévinas no disputa este hecho, que caracterizaría el ámbito del ser, pero sí postula el surgimiento, en el ser humano, de una ruptura -una ruptura específicamente humana- que se manifiesta en el encuentro con el otro, en el *hecho ético*, en la entrega hacia el otro, y que se caracterizaría por la evasión o la “salida del ser”⁴³. Así, frente a la sabiduría clásica, Lévinas plantea un nuevo origen de la ley y la justicia: “¿la perseverancia en el ser, exigencia natural y sin justificaciones, es justicia? ¿La ley no procede, más bien, de la responsabilidad para con el otro hombre?”⁴⁴. Justamente, sería el “encuentro con el rostro del otro” lo que despertaría al yo “de su sueño dogmático, de su soberanía replegada sobre sí en una quietud satisfecha”⁴⁵.

“autoritarias”, “liberales” y “anárquicas” (en realidad, las teorías liberales participarían de la tendencia anárquica). Así, mientras las primeras asumirían que el ser humano es “malo por naturaleza”, tanto las tendencias liberales como las anárquicas asumirían que es, por naturaleza, “bueno”. La teoría del Estado de Hobbes estaría ubicada, claramente, dentro de las primeras: “En Hobbes, un pensador verdaderamente grande y sistemático, la concepción “pesimista” del hombre, (...) debe ser entendida no como parte de una fantasía medrosa y trastornada, (...) sino como el presupuesto elemental de un sistema de pensamiento específicamente político” (SCHMITT, Carl. *El concepto de lo político*, op. Cit., p. 210). Finalmente, cabe señalar que el autor sostiene que el famoso *Leviatán* - imagen mítica que encarna no tanto al Estado en sí como a su poder soberano- defendido por Hobbes, sólo podría contraponerse al *Behemoth*, otra bestia de origen bíblico y que constituyó el título de uno de sus trabajos póstumos. Así, el “Estado generador de la paz y la fuerza anárquica revolucionaria del estado de naturaleza, vienen a ser lo mismo en lo que respecta a su poder elemental. El Estado es para Hobbes evitación permanente de la guerra civil gracias a un poder gigantesco. De ahí que uno de los dos monstruos, el Leviathan, “el Estado”, sojuzgue siempre al otro, el “Behemoth”, la Revolución” (SCHMITT, Carl. *El Leviathan en la teoría del Estado de Tomás Hobbes* [traducido por Javier Conde], Struhart & Cía, Buenos Aires, 2002, p. 21). En Abensour -y en Lévinas- veremos justamente la inversión de esta valoración.

⁴² ABENSOUR, Miguel. *Para una filosofía política crítica. Ensayos*, Editorial Anthropos, México, 2007, p. 279.

⁴³ *Ibíd.*, p. 283.

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 284-285.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 288.

Lévinas no ignora, por cierto, que las situaciones de hecho parecieran darle la razón a Hobbes, pero alega que el mundo hobbesiano es un mundo en el que nos encontramos “alterados”⁴⁶. Su visión, por otra parte, decanta en un particular concepto de Estado: el Estado de David, que se contrapondría al Estado de César. Aquí Lévinas se sustenta en la tradición judaica (particularmente en los textos talmúdicos). La gran diferencia entre ambos tipos de Estado radicaría en el carácter descentrado o centrífugo del primero y en el carácter autocentrado o centrípeto del segundo. A primera vista pareciera ser un retorno de la disputa que se dio en los albores del Estado occidental cristiano, entre un soberano constreñido a la ley natural y un soberano absoluto, entre la teoría de la ley natural y la teoría de la ley como producto estatal. Sin embargo, existiría una diferencia: la tradición davídica, para Lévinas, se traduce en dos elementos: primero, que no se sitúa *más allá* de la política, porque los «tiempos mesiánicos son tiempos de un reino» y, segundo, que lo político no se entiende escindido de lo religioso⁴⁷. En otras palabras, no es que el Estado se contraponga o se encuentre asediado desde afuera por el orden moral o religioso -encarnado en la ley natural-, sino que el Estado lleva *dentro de sí* una dimensión mesiánica o escatológica que apunta a su propia disolución: “El Estado davídico no sólo continúa en la finalidad de la Liberación, sino que, tras ella, se anuncia *más allá* del Estado”⁴⁸. Esta dimensión escatológica “mantiene una relación evidente con la utopía que, según Lévinas, tiene derecho sobre todo pensamiento digno de este nombre, comprende posibilidades que se sitúan más allá de las estructuras políticas”⁴⁹. La gran diferencia práctica que se opera entre ambos tipos de Estado –el hobbesiano y el levinasiano- es que, como dice el propio Lévinas, «en el segundo caso, podemos revolvernos contra las instituciones en nombre mismo de lo que les ha dado nacimiento»⁵⁰. Así, la “extravagante hipótesis que hace proceder el Estado de la proximidad original abre, por tanto, la vía a la crítica e incluso a la revuelta que lleva a invocar este origen extraordinario”⁵¹. Frente a la idolatría estatal que produce, en últimos términos, la visión hobbesiana, la hipótesis

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 290. La cita está sacada del diálogo *De Dios que viene a la idea*.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 297.

⁴⁸ *Ibíd.* El énfasis es mío.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ Cita tomada de *Dios, el tiempo y la muerte*. En: *ibíd.*, p. 298.

⁵¹ *Ibíd.*

de Lévinas “coloca al Estado (...) en un espacio pluridimensional en el que se encuentra, en cierta forma, dividido entre la aventura extraordinaria de la que procede y el fin que persigue que no es otro que la justicia”⁵².

No se trata aquí de que lo político devenga un concepto meramente instrumental respecto de un fin humanitario, sino de que está, en sí mismo, mirando siempre *más allá de sí*. Se trataría, pues, de un rasgo constitutivo de lo político, que Abensour caracteriza como su “irreducibilidad”⁵³. Este carácter irreducible consiste en su “resistencia a devenir sistema cerrado”, en su “abertura hacia lo otro”, en su “orientación hacia el afuera”⁵⁴. Es lo que Claudia Gutiérrez y Carlos Ruiz Schneider caracterizan como la *hetero-regulación* del Estado, el intersticio “en donde se produce la articulación original entre política y ética, y en el que la premisa de lo humano donde él reposa, asegura la permanencia misma de este pasaje”⁵⁵. Dos manifestaciones formales de esta hetero-regulación estatal podrían ser los propios criterios legitimadores del sistema político vigente: la democracia y los derechos humanos. Con los derechos humanos, por ejemplo, nos dice Claude Lefort, “quedan reconocidos modos de existencia, modos de actividad, modos de comunicación cuyos efectos son indeterminados; y, por la misma razón, ellos desbordan la órbita del poder”⁵⁶. Para este autor, desde el momento en que estos derechos “son planteados como última referencia, el derecho establecido queda sujeto a cuestionamiento”; esto implica que la sociedad “también lo está”⁵⁷. El derecho efectivamente vigente -y el propio Estado, podríamos añadir- queda desbordado por las posibilidades inscritas en sus criterios legitimadores.

Debemos conectar esta noción con otra idea que el mismo Abensour pondera en otro texto, vinculado con el pensamiento del socialista “utópico” Pierre Leroux. Para Leroux, el concepto clave que subyace a la actividad política es el concepto de *humanidad*: “La humanidad (...) es la luz gracias a la que vemos,

⁵² *Ibíd.*, p. 300.

⁵³ *Ibíd.*, p. 303.

⁵⁴ GUTIÉRREZ, Claudia y RUIZ SCHNEIDER, Carlos. “Crítica del Estado: Abensour lector de Marx y Lévinas”, en: GUTIÉRREZ, Claudia; VERMEREN, Patrice; y RUIZ, Carlos (coordinadores). *Crítica, utopía y política. Lecturas de Miguel Abensour*, Nadar Ediciones, Santiago, 2014, p. 140.

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ LEFORT, Claude. *La invención democrática*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1990, p. 24.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 25.

aunque nosotros no lleguemos a verla. Este invisible inscrito en el corazón mismo de nuestra relación con lo visible define el *cómo* de la manifestación de la relación política: la humanidad, en cuanto dimensión invisible, está en lo más profundo de la ciudad, bajo la forma de un estado de latencia que acompaña a toda manifestación”⁵⁸. Nótese el concepto empleado por Abensour para caracterizar esta idea de Leroux: la humanidad como un “estado de latencia”. Así como la guerra de todos contra todos postulada por Hobbes se caracterizaría por la posibilidad permanente de su irrupción -y el Estado tendría su razón de ser, justamente, en el hecho de constituir un dique de contención frente a dicha posibilidad-⁵⁹, la humanidad, el vínculo humano -y en último término, ético- habitaría también bajo los cimientos de toda institución política y de cada una de sus manifestaciones. Como concluye Abensour: “Tal forma de cuestionamiento conduce, necesariamente, a repensar lo político en su relación imborrable con la ética. (...) Lo que tiene el mérito de cortar de raíz toda tentativa de instrumentalización de la política o de su reducción a la cuestión del poder; o, inversamente, de absolutización”⁶⁰. Retomaremos este punto en el capítulo V, pero por ahora baste señalar que la tesis planteada por Abensour (y Lévinas) abre nuevas posibilidades para repensar lo político desde una óptica no meramente antagónica. No significa esto que se escinda a lo político de su dimensión conflictiva, sino que se plantea - en términos similares a los que vislumbramos en Rancière- el conflicto entre *dos lógicas*. Lo político tendría un carácter paradójico, donde, en términos muy esquemáticos, se contraponen una lógica de la dominación o del poder, y una lógica de la humanidad, del vínculo humano o de la socialidad.

Después de este recorrido por diversas definiciones de la política y, especialmente, de *lo político*, nos corresponde hacer un recuento. Si la política es el ámbito de la actividad humana referida a la organización de la sociedad, y se concretiza en diversas formas de gobierno, *lo político sería el rasgo definitorio de la política*. Este rasgo definitorio, en el caso de Schmitt-Freund-Mouffe, sería la

⁵⁸ ABENSOUR, Miguel. “¿Cómo una filosofía de la humanidad puede ser una filosofía política moderna?”, en: ABENSOUR, Miguel. *Para una filosofía política crítica. Ensayos*, Op. Cit., pp. 31-32.

⁵⁹ Véase la nota 39.

⁶⁰ ABENSOUR, Miguel., “¿Cómo una filosofía de la humanidad puede ser una filosofía política moderna?”, op. Cit., p. 33.

distinción entre amigo y enemigo, es decir, politizar algo implicaría elevar al máximo el nivel de intensidad que pudiera adquirir cualquier debate o conflicto social. En el caso de Mouffe, sin embargo, habría que compatibilizar esta idea con el ideal democrático y, por tanto, pasar de una lógica del antagonismo a una lógica agonial, de lucha sublimada. Por cierto, esto genera una dificultad importante, y es que este tipo de relación adversarial, para no llegar al enfrentamiento físico, debiera sustentarse igualmente sobre un consenso de base, consenso que también implica un orden y, por tanto, podría ser cuestionado existencialmente en los términos schmittianos (es decir, el problema se desplaza). Por otra parte, Palti, también inspirado en Schmitt, enfatiza que lo político se distingue por su capacidad articuladora y fundadora del orden social, más que por su elemento meramente belicista. En el caso de Rancière, en tanto, lo político es un espacio de conflicto, pero entre dos lógicas: la lógica del orden, lo que el resto de los autores denomina “política” y que él denomina *policía*, y la lógica de la igualdad, lo que para él sería el ámbito específico de la democracia (y de la *política* propiamente tal). Finalmente, para Abensour-Lévinas lo político se caracterizaría también por la oposición entre dos lógicas, la lógica del poder y la dominación y la lógica humanitaria, pero en este caso el elemento humanitario se destacaría como el elemento fundamental e irreductible de lo político: su apertura permanente hacia el otro, su dimensión ética.

Aquí es preciso recordar, además, el concepto de política de Hannah Arendt. Como ya advertimos, pareciera ser un concepto mucho más emparentado con *lo* político que con *la* política en sentido tradicional. Es decir, como rasgo definitorio de la actividad política, que la autora caracteriza como el *espacio de aparición*, la convergencia entre acción y discurso. No nos corresponde decir aquí si esto supone una lógica agonial o antagónica -en el sentido de Mouffe o Schmitt- o si implica una lógica humanitaria, en la línea de Abensour, pero lo cierto es que su visión de la política escapa a la definición estrecha de forma organizacional concreta o de mera instancia de la totalidad social. Y al igual que en el caso de Rancière, la política iría más allá de la actividad de policía o de gobierno en sentido estricto.

Como se podrá concluir a partir de este recorrido, no es necesario optar por la tesis schmittiana para entender la actividad política. Por lo tanto, lo único que

podríamos sacar en limpio sin tomar partido por una tesis en particular a partir de este breve recorrido conceptual, es que en la actualidad se alude a lo político como el elemento distintivo de la actividad política, ya sea como un espacio de convergencia (de articulación) o divergencia (de lucha) entre lógicas y ámbitos distintos. La política y lo político están, pues, en todo momento entrelazados, pero en esta investigación nos referiremos especialmente al segundo concepto, ya que su mayor nivel de abstracción nos permitirá interrogar y criticar a las concretas políticas que se despliegan en la realidad presente del Estado neoliberal.

2. Poética/poético

Ahora debemos preguntarnos si nuestro segundo par de conceptos también presenta diferencias relevantes o si se trata de términos intercambiables. Comencemos por la poética. Este término clásico suele ser utilizado para referirse a la ciencia o doctrina que estudia a la poesía⁶¹ o, poniéndolo en términos más amplios, a las artes en general. Ferrater Mora en su diccionario filosófico, por ejemplo, sostiene que podría utilizarse este concepto para “designar la doctrina relativa a todo *hacer* -a diferencia, por ejemplo, de ‘noética’, que puede designar la doctrina relativa a todo pensar, doctrina del pensamiento o de la inteligencia”⁶². Valéry sugería que se debe hablar, más bien, de una *poiética*, es decir, de un grupo de obras que reúnan “todo lo que concierne a la producción de las obras; y una idea general de la *acción humana completa*, desde sus raíces psíquicas y fisiológicas, hasta sus empresas sobre la materia o sobre los individuos”⁶³. Independientemente del alcance que le demos al término -cuestión que veremos en breve- pareciera existir consenso en que la poética es una ciencia, doctrina o rama del saber.

⁶¹ En sentido restringido, por ejemplo, véase: LÓPEZ EIRE, Antonio. *Poéticas y retóricas griegas*, Síntesis, Madrid, 2002, p.11. “La poética es el arte que versa sobre la poesía, es decir, el arte que estudia en forma y contenido el lenguaje que configura la obra poética”.

⁶² FERRATER MORA, José. *Diccionario filosófico. Tomo II: L-Z*, Quinta edición, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964, p. 441. El énfasis es mío.

⁶³ VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*, Edición digital (Epub), 1957 (subido el 2020), [citado el 13-07-2023], disponible en: <http://library.lol/main/817EB6E6743D646846FC74F407488E55>, p. 98.

Con todo, es preciso indicar que “poética” para Aristóteles era simplemente una forma de referirse a la poesía y, a veces, al poema propiamente tal⁶⁴. En otras palabras, en su acepción original esta palabra se confundía con su objeto de estudio. La identificación de la poética con una rama del saber sería producto de una trasposición de significado equivalente a la que indicaba Bobbio respecto de la política⁶⁵. Distinto es el uso de la palabra por Bachelard, quien, más que detenerse en el hacer poético, interroga a las imágenes poéticas mismas -la casa, el sótano- en un intento de configurar una “fenomenología de la imaginación”⁶⁶. Por cierto, el enfoque de ambos autores -separados por más de dos mil años de diferencia- es muy distinto. En el primer caso, se trata de indagar en la estructura de los distintos géneros de la poesía; en el segundo, de estudiar las imágenes poéticas en su surgimiento. Es decir, en el caso de Bachelard estaríamos frente a un tipo de ciencia que a ratos se convertiría ella misma en arte o en vehículo de la expresión artística; una ciencia o una rama del saber capaz de zambullirse ocasionalmente en las aguas del fenómeno poético mismo. Lo propio podríamos decir de los análisis que nos provee Heidegger sobre este tema.

Por otro lado, una acepción que viene a complejizar la idea tradicional de la poética, es la que suele utilizarse para graficar una determinada *arte poética* o, incluso, un estilo autoral. En el primer caso recurriríamos a los autores que, efectivamente, pusieron por escrito las reglas de su arte, como un Ezra Pound o, en nuestra lengua, Octavio Paz. En el segundo caso, en tanto, hablaríamos de la existencia de *diversas* poéticas: la poética de Borges, la de Mistral o la de César Vallejo (cabe señalar que no tienen por qué ser poetas: podríamos hablar perfectamente de la poética de Dostoievski, de Proust o de Tolstoi).

Por lo tanto, y sin pretender que dejemos de lado la comprensión tradicional de la poética, la cuestión no es tan sencilla como parecía en un principio. El único elemento que podríamos sacar en limpio de esta polisemia, es una referencia muy

⁶⁴ Es lo que sostiene Alicia Villar en su traducción del ensayo aristotélico. Véase: ARISTÓTELES. *Poética*, Alianza Editorial, Madrid, 2020, p. 33, n. 1.

⁶⁵ BOBBIO, Norberto. Loc. Cit.

⁶⁶ BACHELARD, Gastón. *Poética del espacio*, Fondo de cultura económica, México, 1975, p. 9. El autor define esta fenomenología como un “estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (ídem).

general a la teoría o a la reflexión -más o menos organizada- respecto del fenómeno poético mismo. La poética como una reflexión sobre *lo* poético (ya sea en cuanto a su estructura, como en el caso de Aristóteles; a las imágenes mismas y su surgimiento y desarrollo, como en el caso de Bachelard; a sus propuestas normativas internas, como en el caso de los poetas-teóricos; o a sus manifestaciones estilísticas más concretas, entre otras posibilidades).

¿Y qué sería lo poético? La verdad es que no existe un concepto de *lo* poético equivalente al concepto de *lo* político que analizamos en el apartado anterior y que pueda desafiar la noción más antigua o tradicional de *la* poética. En realidad, como veremos, la relación entre ambos conceptos es distinta a la que apreciábamos entre la política y lo político.

Para Rodríguez Zamora “lo poético (*poiesis*) es la fuerza creadora del Ser que se expresa en todas las cosas” y cuyo resultado es la poesía, mientras que la poética “es la reflexión teórica sobre este proceso, sus modos, leyes y consecuencias” y oscila “entre la teoría literaria y la filosofía de la creación”⁶⁷. Se confunde, pues, prácticamente lo poético con la poesía misma. En tanto, Mikel Dufrenne se refiere a lo poético en sentido amplio, como “lo que, en todo arte, testimonia un *Kuntswollen* [una voluntad artística] -del hombre o quizá de la naturaleza” y, en sentido restringido, como una categoría estética, que el autor no define, pero caracteriza como una especie de “inocencia” en medio de lo trágico y lo horroroso⁶⁸.

Este desacuerdo en torno a lo poético -desde el rescate de su raíz etimológica en el sentido genérico de “creación” a su identificación con la poesía misma o con una categoría específica de la estética- parecería indicar que no se habría propuesto aún un rasgo definitorio equivalente al que planteó -provocativamente- Schmitt respecto de lo político. Sin embargo, lo cierto es que ya en Platón y en Aristóteles podemos encontrar un hilo para desmadejar el asunto. En otras palabras, que -a diferencia de lo que ocurre con lo político- no es

⁶⁷ RODRÍGUEZ ZAMORA, José Miguel. “El ser en la palabra: sobre el texto poético como filosofía”. *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica*, vol. 28, Nº 1, 2002, p. 62.

⁶⁸ DUFRENNE, Mikel. “Poética”, en: SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*, Ediciones Akal, Madrid, 1998, p. 894.

necesario aquí un quiebre con la tradición que ha estudiado estos asuntos desde la antigüedad hasta nuestros días, tradición que -como ocurre con la carta robada de Poe- nos entrega una posible respuesta, como dicen los ingleses, *hidden in plain sight* (escondida a simple vista).

Me refiero al conocido concepto de *mímesis*. Cuando Aristóteles se pregunta por los orígenes de la poesía apunta a dos causas convergentes: la *mímesis* o imitación, y el placer que le produce al ser humano la contemplación de imágenes, así como lo natural que le parecen la armonía y el ritmo⁶⁹. Pero de estas dos causas, Aristóteles enfatiza sobre todo la primera. Para el filósofo la *mímesis* tiene un arraigo prácticamente antropológico, ya que, a su juicio, “el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación”⁷⁰. Pero que la *mímesis* esté en la base de las artes poéticas no significa que este concepto se agote en ellas. De hecho, aquí se nos presenta una nueva dificultad, y es que el propio concepto de *mímesis* rebasa el ámbito poético⁷¹. Así, se ha evidenciado el uso del concepto por parte de Aristóteles en diversas partes de su obra, como la *Retórica*, la *Política* y la *Metafísica*, entre otras⁷². Esto es relevante porque da cuenta de un uso variado y sumamente fértil de un mismo término (o más bien, de una familia de ellos) por parte del filósofo. Y, si bien es cierto que entre los especialistas modernos existe una importante corriente que tiende a negar la continuidad de la *mímesis* en

⁶⁹ ARISTÓTELES, *Poética*. Op. Cit., IV, 1448b.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ “Aristóteles concibe la *mimesis* desde una perspectiva natural o física que trasciende el ámbito de las artes miméticas o, de manera más precisa, se halla en continuidad con él”. Véase: SUÑOL, Viviana. *Más allá del arte: mímesis en Aristóteles*, Universidad de La Plata, Buenos Aires, 2012, p. 69.

⁷² “Aristóteles emplea esta familia de palabras en las siguientes obras del corpus: *Meteorológicos* (dos apariciones), *Historia de los animales* (seis), *Acerca de la generación y la corrupción* (dos), *Física* (dos), *Metafísica* (siete), *Ética a Nicómaco* (cinco), *Retórica* (seis), *Tópicos* (una), y en las siguientes obras conservadas fragmentariamente: *Protréptico* (ocho apariciones), *Acerca de los poetas* (tres), *Acerca de la filosofía* (una) y *Constitución de los atenienses* (una)”. Ibid., p. 157. Cabe mencionar que, si bien no la incluye en este párrafo, la autora le dedica un capítulo completo a las menciones de la *mímesis* en la *Política*, que abarcarían los últimos dos libros de dicha obra.

contextos ajenos al arte, también existen poderosos argumentos para sostener que Aristóteles tenía una visión mucho más comprehensiva del asunto⁷³.

No es necesario que hagamos aquí una revisión profunda del concepto de mimesis, pero apuntaremos un par de ideas generales que nos servirán para el análisis posterior de las vinculaciones entre lo político y la poética.

En primer lugar, es preciso evitar una interpretación excesivamente literal de la mimesis como imitación. Si bien se trata de la traducción más aceptada de la palabra⁷⁴, ella no puede entenderse de forma restringida como mera repetición de un modelo previo. Aquí nos servirá revisar el sentido amplio de la palabra en otros lugares del corpus aristotélico. Un ejemplo bastante citado es un fragmento de la *Física* (II, 8), en el que Aristóteles defiende el carácter finalista de la naturaleza: “las cosas están hechas de la manera en que su naturaleza dispuso que fuesen hechas, y su naturaleza dispuso que fuesen hechas de la manera en que están hechas, si nada lo impide. Pero están hechas para algo. Luego han sido hechas por la naturaleza para ser tales como son. Por ejemplo, si una casa hubiese sido generada por la naturaleza, habría sido generada tal como lo está ahora por el arte. Y si las cosas por naturaleza fuesen generadas no sólo por la naturaleza sino también por el arte, serían generadas tales como lo están ahora por la naturaleza. Así, cada una espera la otra. En general, en algunos casos *el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza*”⁷⁵.

Viviana Suñol también ensaya su propia traducción de este fragmento, marcando una diferencia entre los dos verbos usados por Aristóteles relacionados con el “hacer” de las cosas. Así, donde la traducción de Echandía dice “las cosas están hechas de la manera en que su naturaleza dispuso que fuesen hechas” en Suñol es “como se realiza (*hos prattetai*), así ha sido engendrado (*houto pephuke*) y

⁷³ A juicio de Suñol, la “restricción de la comprensión de la mimesis a la esfera exclusiva de las artes miméticas y, en particular, al ámbito de la poética no se corresponde con el pensamiento del filósofo, sino más bien con la concepción moderna de la estética y su autonomía disciplinaria”. *Ibid.*, p. 32. Se puede apreciar esta misma concepción amplia del concepto de mimesis en: Mariana CASTILLO MERLO (véase: “¿Más allá o más acá del arte? Sobre la noción de mimesis en Aristóteles, una vez más”, *Cuadernos de Filosofía*, N° 60, 2013, pp. 109-115; y “Danto y la mimesis: más allá del fin del arte”, *Páginas de filosofía*, vol. 16, N° 19, 2015, pp. 114-133).

⁷⁴ En contraste, hay quienes la han traducido como “representación”. Véase: SUÑOL, Viviana. *Op. Cit.*, pp. 33-34.

⁷⁵ ARISTÓTELES. *Física* (traducción de Guillermo de Echandía), Editorial Gredos (edición digital) [consultada el 14-07-2023], 1995, II, 8, 199a. El énfasis es mío.

como ha sido engendrado (*hos pephuken*), así también cada cosa se realiza (*houto prattetai*)”⁷⁶. De esta forma, la autora destaca cómo a través del uso de *prattetai* y de *pephuke* Aristóteles puede marcar “el paralelismo entre el arte y la naturaleza como modos de producción, en la medida en que los dos tienden hacia una progresiva realización de un fin y, por ende, ambos responden a una estructura teleológica”⁷⁷. Por cierto, aquí todavía se desliza la diferencia entre un arte que completa a la naturaleza y un arte que la imita. Sin embargo, si el foco del párrafo es marcar la correspondencia que existe entre la forma en que actúa la naturaleza y la producción técnica, pareciera ser -sostiene Suñol- que el verbo *mimeîtai* debe entenderse por “interpretación analógica, al menos en un sentido laxo, no argumental, con el objeto de destacar que ambos son considerados aquí como modos diversos de producción. En efecto, el arte imita, –se corresponde o es análogo– al *modus operandi* de la naturaleza”⁷⁸. Lo importante del arte sería, pues, que actúa *como si* fuera la naturaleza.

Esta idea no es nueva, sino que la podemos ver plasmada en diversos filósofos. Así, por ejemplo, Philippe Lacoue-Labarthe sostiene, al analizar el párrafo en cuestión, que habrían *dos* mimesis: “una mimesis restringida que es la reproducción, la copia, la reduplicación de lo que está dado: ya obrado, efectuado, presentado por la naturaleza. (...) Por otra parte, hay una mimesis general, que no reproduce nada dado (que no re-produce nada de nada) sino que *suple* cierto defecto de la naturaleza, su incapacidad de hacer todo, de organizar todo, de obrar todo. De *producir* todo. Es una mimesis productiva, es decir, una imitación de la *physis* como fuerza productora o, si se prefiere como *poiesis*”⁷⁹. Ciertamente, Suñol no comparte la tesis de las *dos* mimesis: para ella se trataría más bien de un concepto complejo, cuyo significado último tendría que ver con la noción de *poiesis*, es decir, con la creación o la producción⁸⁰.

⁷⁶ SUÑOL, Viviana. Op. Cit., p. 175.

⁷⁷ Ibid., p. 176.

⁷⁸ Ibid., p. 181.

⁷⁹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*, Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2010, p. 25.

⁸⁰ Véase especialmente: SUÑOL, Viviana. Op. Cit., p. 189 y ss, donde la autora analiza el uso de la *physis* para ilustrar la poética, demostrando que la analogía arte/naturaleza se aplica en ambos sentidos.

En el mismo sentido se pronuncia Hans-Georg Gadamer al analizar la poesía a la luz del concepto de mimesis: “Hacer existir a algo nada más que con palabras cumple claramente el ideal de la *producción*. Pues la palabra es de un poder ilimitado y de una perfección ideal. Eso es poesía, algo que es «hecho» de tal modo que no tiene otro sentido que el de hacer ser ahí. Lo que una obra de arte sea, en cuanto obra lingüística, no tiene que estar ahí en consideración hacia nada”⁸¹. Para este autor, el sentido auténtico de la representación imitativa no tiene nada que ver con “comparar y juzgar cuánto se aproxima la representación a lo que se quiere representar en ella”, sino con “[la] alegría por el disfraz, la alegría de representar a otro distinto del que se es y la alegría del que reconoce lo representado en el que representa”⁸². Si seguimos correctamente lo expresado por Gadamer, la imitación de la mimesis podría relacionarse, más bien, con la alegría del juego infantil, del *hacer como*, donde inventamos o creamos situaciones nuevas a partir de lo que hemos visto o lo que conocemos (y que moldeamos con nuestra imaginación). De esta forma la imitación en sentido aristotélico sería, en realidad, “una relación originaria en la que no sucede tanto una imitación como, más bien, una transformación”, no tanto “el que algo remita a otra cosa que fuera su arquetipo, sino que algo está ahí en sí mismo como con sentido”⁸³.

Con esto en mente, apuntaremos aquí nuestra primera idea general sobre la mimesis: es un concepto que no se agota en la *mera* imitación, sino que más bien apunta hacia la creación de personajes, objetos, escenarios o –derechamente- mundos. Siguiendo con nuestro razonamiento anterior, podríamos decir que, a través del *hacer como* operamos -como apunta Gadamer- una verdadera transformación, viviendo una situación, o convirtiéndonos en un personaje, que está ahí por derecho propio.

La segunda idea que debiéramos retener de la mimesis es su vinculación con la metáfora. Ella está tratada en un capítulo fundamental de la *Poética*, referido a las partes de la elocución, particularmente al nombre (concepto con el que Aristóteles engloba tanto al sustantivo como al adjetivo). Allí, el filósofo la define

⁸¹ GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998, pp. 125-126. El énfasis es mío.

⁸² *Ibid.*, p. 126.

⁸³ *Ibid.*, p. 128.

como “la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía”⁸⁴. No entraremos en el detalle de esta clasificación, pero sí anotaremos que para Aristóteles es un recurso insustituible del poeta: su capacidad para crear metáforas es la prueba de su talento, porque “hacer buenas metáforas es intuir las semejanzas”⁸⁵.

En este carácter insustituible radicaría justamente -según Suñol- uno de los dos “indicios significativos que revelan la similitud que para Aristóteles hay entre la mimesis y la metáfora”⁸⁶. Y es que, así como la mimesis es connatural al ser humano, metaforizar sería un talento natural e intransferible del poeta. El segundo indicio, en tanto, sería la idea de que la capacidad de metaforizar implica “intuir las semejanzas”. Suñol destaca aquí la continuidad con el uso de la metáfora en la *Retórica*, donde “el aprendizaje que ambas comportan puede esquematizarse con la fórmula “esto es aquello” (*kai ou légei hos toûto ekeîno*, *Rhet.* 1410b 19). (...) La metáfora (...) en virtud de su breve estructura del tipo “x es y” promueve aprendizaje (*máthesin*) y conocimiento (*gnôsin*) a través del género. (...) Mediante su estructura sustitutiva, la metáfora al ser enunciada obliga al auditorio a reconstruir rápidamente los términos de la analogía involucrada”⁸⁷. En otras palabras, compartiría dos cuestiones con la mimesis: su carácter connatural al ser humano, y su fórmula sustitutiva, es decir, su potencial en cuanto recurso de aprendizaje para revelar las semejanzas. De ahí que, para la autora, la metáfora pueda ser entendida como “el correlato lexical de la mimesis”⁸⁸.

Pero además la metáfora es clave si queremos entender a la mimesis en el sentido más amplio que indicábamos arriba, no como mera imitación, sino propiamente como creación. En uno de sus estudios sobre la metáfora, Paul Ricœur insiste en que el enunciado metafórico no suprime la función referencial del lenguaje (es decir, la referencia del enunciado a la realidad objetiva), sino que simplemente la altera, generando un doble sentido o una *referencia desdoblada* -el

⁸⁴ ARISTÓTELES. *Poética*, op. Cit., XXI, 1457b.

⁸⁵ Ibid., XXII, 1459b.

⁸⁶ SUÑOL, Viviana. Op. Cit., p. 88.

⁸⁷ Ibid., p. 89.

⁸⁸ Ibid., p. 90.

concepto es de Jakobson- similar a la que producen los cuentos de hadas. Aquí el ejemplo utilizado es la frase catalana que abre este tipo de historias: *Aixo era y no era* (“Esto era y no era”)⁸⁹. El autor explica este desdoblamiento de la siguiente forma: en un primer momento, el enunciado metafórico destruye el sentido de la interpretación literal de la frase. Así, por ejemplo, entendemos que a partir de los famosos versos de Manrique “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir” no se podría interpretar *literalmente* que las vidas humanas o las personas *son* ríos o que la muerte es el mar. Sin embargo, esto –que Ricœur llama una “interpretación literal imposible”- es simplemente “la contrapartida negativa de una estrategia positiva, (...) el reverso de una innovación de sentido desde el punto de vista de todo el enunciado, obtenida por la «distorsión» del sentido literal de las palabras”⁹⁰. Así, surge ante nosotros –ante nuestros ojos, como diría Aristóteles- la interpretación metafórica, que también suscita “un objetivo referencial”⁹¹. En el ejemplo que anotamos, la nueva interpretación de la frase –la referencia metafórica⁹²- sería que todas las vidas humanas terminan con la muerte, *tal como* los ríos van a dar al mar. No estamos, pues, ante un absurdo, sino ante otra forma de referencialidad. Más adelante Ricœur explicará esto con otro tipo de metáfora, una frase usual cuando interpretamos obras de arte, por ejemplo “la pintura gris expresa la tristeza”. Aquí en realidad se despliegan dos enunciados: la pintura es literalmente gris / la pintura es metafóricamente triste. Asignar a un color -gris, en este caso- un carácter triste, implica una reorganización del sentido, un cambio de etiquetas: “La metáfora despliega su poder de reorganizar la visión de las cosas cuando es un «reino» entero el que se traspone: por ejemplo, los sonidos en el orden visual; hablar de la sonoridad de una pintura, no significa la emigración de un predicado aislado, sino la incursión de un reino entero en un territorio extranjero”⁹³.

⁸⁹ RICŒUR, Paul. *La metáfora viva*, Editorial Trotta, Madrid, 2001, Estudio VII, p. 296.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 304.

⁹¹ *Ibíd.*

⁹² *Ibíd.*

⁹³ *Ibíd.*, p. 312. Un ejemplo en el mismo sentido que alguna vez dio Borges es cuando hablamos en el discurso cotidiano de un color chillón (notando que en inglés existe la misma trasposición: *loud color*). El escritor argentino lo grafica con una broma de Oscar Wilde: “un amigo de él tenía una corbata amarilla, roja y de otros colores, y Wilde dijo «¡Oh, mi querido amigo, sólo un hombre sordo podría usar una corbata como esa!»”. Véase: CHRIST, Ronald. “Jorge Luis Borges, The art of fiction” (interview), *Paris Review*, N^o 39, 1967. Disponible en:

Esta reorganización no es una mera trasposición, sino que, de acuerdo con el autor, constituye un gesto eminentemente creativo. En este sentido, el autor cita a Max Black, quien sostiene que “la metáfora, más que encontrar y expresar la semejanza, la crea”⁹⁴. Así, Ricœur concluye tres cosas⁹⁵:

i) la poesía “implica una función referencial con igual razón que el discurso”;

ii) los sonidos, imágenes y sentimientos que se adhieren al sentido son representaciones y no descripciones (en el sentido de las aseveraciones científicas). Sin embargo, las cualidades que se asignan a los objetos -por ejemplo, el carácter triste de la pintura- “no son menos reales que los rasgos descriptivos que el discurso científico articula”; y

iii) “Las cualidades poéticas, en cuanto transferidas, colaboran en aumentar la configuración del mundo; son «verdaderas» en la medida en que son «apropiadas», en la medida en que juntan la conveniencia a la novedad, la evidencia a la sorpresa”.

Este es el punto preliminar del análisis de Ricœur, que lo lleva luego a una conexión más íntima de la metáfora con la mimesis. Aquí el punto clave es la conexión entre el discurso y la trama, la *lexis* y el *mythos* (importante palabra sobre la que volveremos más adelante): los elementos centrales de la poética de Aristóteles. Para llegar a este punto, Ricœur da un breve rodeo por el carácter metafórico de los modelos científicos. No es necesario que entremos en el detalle de este análisis, pero sí debemos retener una idea clave: cuando hablamos de modelos -al igual que cuando hablamos del poema como un todo- no se trata sólo de la metáfora, sino de la interconexión entre diversas metáforas, de la constitución de una verdadera *red del universo metafórico*⁹⁶. La “metaforicidad” que subyace tanto al discurso como a la trama, por tanto, consiste en “describir un campo menos conocido -la realidad humana- en función de las relaciones de otro campo de ficción pero mejor conocido -la trama trágica-, empleando todas las virtualidades de

<https://southernreview.org/93/borges-interview.htm> [consultada el 21-07-2023]. La traducción es mía.

⁹⁴ RICOEUR, Paul. Op. Cit., p. 312.

⁹⁵ Ibid., p. 315. Cabe mencionar aquí que gran parte del análisis se basa en la teoría de Nelson Goodman, expresada en su libro *Languages of Art* (aunque el autor plantea luego algunas diferencias con su teoría de fondo, particularmente con su tesis nominalista).

⁹⁶ Ibid., p. 321.

«desplegabilidad sistemática» contenidas en esta trama”⁹⁷. No hablamos, así, de imitación, sino de *redescripción*⁹⁸; la mimesis no es lo contrario de la referencia, sino *otra forma* de referencia.

Por eso, en un famoso pasaje de la *Poética*, Aristóteles puede sostener que la poesía es “más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia lo particular” (antes ha dicho que la historia narra lo que ha sucedido, mientras que la poesía narra lo que “podría suceder”)⁹⁹. Esto se debe, en el fondo, a que la poesía apuntaría -tal como la filosofía, pero en otro sentido- a la comprensión de aquello que hay de permanente en la vida humana, mientras que la historia se centraría en lo accidental. Como logra sintetizar Suñol: “Aristóteles no niega que la historia sea capaz de establecer generalizaciones y aun vínculos causales, pero como relato de lo real pasado está inseparablemente vinculada a lo particular. La poesía tiene como objeto los actuantes y, en consecuencia, necesariamente habla acerca de lo que hizo o experimentó Edipo, Ulises o cualquier otro hombre –haya existido o no realmente–, pero puede trascender los límites de lo particular gracias al carácter *potencial*, y por ende universal, que le confiere a los sucesos. Este carácter de los hechos poéticos reside en el encadenamiento causal que el poeta les confiere mediante la trama [*mythos*], por cuanto las composiciones poéticas –ya sean trágicas o épicas– se caracterizan por su *unidad orgánica*. En los relatos históricos la unidad está dada no por la acción sino por el tiempo”¹⁰⁰. En la misma línea, Ricœur concluye: “La tragedia enseña a «ver» la vida humana «como» lo que el *mythos* exhibe. Con otras palabras, la *mimesis* constituye la dimensión «denotativa» del *mythos*”¹⁰¹. De esta forma se encadenan, pues, metáfora, trama (*mythos*) y mimesis.

En síntesis, el rasgo definitorio de lo poético -y, siguiendo lo visto más arriba- el objeto de la poética en cuanto reflexión y análisis sobre el fenómeno poético, sería la mimesis, concepto que debemos abstraer de su interpretación más estrecha como imitación -y, por cierto, de la idea moderna de “imitación de la

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 323.

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ ARISTÓTELES. *Poética*, op. Cit., IX, 1451b.

¹⁰⁰ SUÑOL, Viviana. Op. Cit., pp. 95-96. Los énfasis son míos.

¹⁰¹ RICŒUR, Paul. Op. Cit., p. 323.

naturaleza”- y proyectarla como una forma de creación o de producción, cuyos principales recursos o elementos serían la metáfora y la trama (*mythos*). Este carácter creativo también constituye, especialmente gracias a la metáfora y a la capacidad del poeta de articular la red del universo metafórico, una *redescripción* de lo que es, lo que también hace de la poesía -y del arte, en general- un lugar donde se juega -tal como en la ciencia o la filosofía, pero desde otro ángulo- la verdad del ser humano. Por cierto, desarrollaremos las consecuencias de esta idea en los siguientes capítulos.

3. La relación entre estos términos

Recapitemos. Tenemos cuatro términos clave, dos pares distintos, pero todos interrelacionados. Por un lado, la política entendida como actividad o esfera de actividades vinculadas con la *polis* (el gobierno, el Estado, la comunidad). Lo político como su rasgo definitorio -su “esencia” si se quiere-, entendido como un espacio de lucha o conflicto que da forma -o funda, incluso- el orden político. Este conflicto puede entenderse como el conflicto entre un amigo y un enemigo, como planteaban Schmitt y Freund; entre dos adversarios, como planteaba Mouffe; o puede entenderse como un espacio de pugna entre dos lógicas, como planteaba Rancière. Recordemos, además, que en la perspectiva de este último, lo que antes denominamos política es simplemente la policía, y la política auténtica es la lógica que la subvierte: la lógica de la igualdad, propia de la democracia y del proceso de emancipación. Añadamos que Arendt habla de *la* política en los términos en que los otros autores hablan de *lo* político, y que la concibe como un espacio de aparición, un lugar que bien puede ser de lucha o de encuentro entre una pluralidad de seres humanos. Y, finalmente, que para Abensour las dos lógicas en pugna son la lógica del poder y la lógica humanitaria, pero que esta última debiera prevalecer en nuestro análisis en tanto alude al carácter irreductible de lo político. En suma, cuando hablamos de lo político hablamos de aquello que define a la actividad política.

Por otro lado, tenemos a la poética, entendida como la reflexión sobre lo poético, ámbito que -aparentemente- no ha sido definido con tanta precisión como

en el caso de lo político. Sin embargo, la solución a esta aparente indefinición viene dada por la misma tradición de la poética (particularmente por la poética aristotélica). El rasgo definitorio de lo poético sería, pues, la mimesis tal como la caracterizó Aristóteles en su tratado clásico. Es decir, como un acto de creación y redescipción del mundo, a través de dos elementos, la trama y la metáfora. Este concepto, pues, nos servirá como articulador de la poética y *lo poético*. De hecho, en el capítulo VI veremos que también opera como un enlace entre los cuatro conceptos que hemos analizado aquí.

Ahora bien, una aclaración: es evidente que político/poética no son términos simétricos. El primero se nos aparece directamente como una definición de la política (cualquiera que esta sea), mientras que el segundo se nos aparece como una reflexión, es decir, como una intermediación. Lo mismo ocurre con política/poético; el primer término designa una actividad o una esfera de acción, y el segundo un ámbito de lo humano, pero indeterminado, que puede definirse ya sea como acción (la poesía misma, el acto creador), ya sea como categoría, según vimos más arriba.

En el caso de político/poético la indeterminación de este último también impide la simetría; sería necesario inventar el enlace, hacer el caso. Finalmente, en cuanto a política/poética, la diferencia es evidente: una es la actividad misma, la otra una reflexión sobre la actividad. Si operáramos aquí directamente con categorías aristotélicas no tendríamos este problema: política sería actividad de la *polis*; poética, lo que hace el poeta, es decir, la poesía misma. Pero no hemos querido desembarazarnos, así como así, de dos mil años de discusión -o, mejor dicho, trasposición- de significados.

Con todo, es evidente que tampoco deberíamos hablar aquí de la poesía misma (y no lo hace ni siquiera Aristóteles). La poética se refiere más bien a la estructura de esa poesía, a lo que le da su carácter de poesía. Y es este punto el que queremos destacar aquí. No tanto *lo que dicen* los poetas -aunque cierto análisis del contenido de sus creaciones es, como veremos luego, inevitable- sino *cómo* aquello que dicen se vincula con otras áreas de la vida social, en particular, con el espacio del encuentro y del conflicto entre los seres humanos.

Cuando hablamos de la vinculación entre lo político y la poética, por tanto, hablamos de la vinculación entre aquello que define a la actividad política y aquello que le da su estructura a la poesía, es decir, nos referimos a su capacidad mimética y a los elementos y recursos sobre los que se sustenta esta capacidad. En otras palabras, nos referimos a la forma en que la poesía es capaz de crear mundos y reorganizar el sentido del discurso. Así, al llegar a la utopía no analizaremos tanto las múltiples utopías y distopías que han surgido de la imaginación humana - aunque ellas ciertamente sí nos dicen algo importante sobre nosotros mismos y nuestra vida en sociedad-, sino qué es lo que le da a la utopía su carácter tan singular en nuestra imaginación poética y cómo ella afecta al ámbito de lo político. Trataré de demostrar que, en cierto sentido, la utopía es un ejemplo paradigmático de la capacidad mimética de la poesía, y se ubica -por ende- en la base misma de lo político. Que, quiéranlo o no los administradores de la política -¿o, debo decir, de la policía?-, el tiempo de la poesía no se puede diferir ni congelar, porque en un sentido primordial -básico- el tiempo de la poesía es el tiempo mismo de la actividad política.

Capítulo II. El destierro de los poetas

Vimos en la introducción que políticos y juristas tienden a despreciar la poesía -y lo que conlleva- y a sustraerla del ámbito político. “Se gobierna con prosa”, suelen decir, no para significar la prosa misma, sino la sensatez y la racionalidad de la *técnica* de gobierno, asumiendo, por cierto, que la poesía -o, más bien, la imaginación creadora- escaparía a la lógica racional. No deja de ser irónico, claro está, que la frase misma tengo un significado metafórico. Pues bien, en este capítulo indagaremos en lo que podríamos denominar el gesto primigenio de este rechazo, el destierro de los poetas en *La República* de Platón. Si bien es un episodio bien conocido, vale la pena revisarlo una vez más, así como las diversas interpretaciones que se han hecho de él.

Hay que constatar dos cuestiones preliminares: sólo se destierra a aquel que pertenece al mismo territorio. En todo destierro hay un reconocimiento implícito de esta pertenencia. El gesto es violento, precisamente porque se trata de aplicar violencia sobre el cuerpo político, separar aquello que originalmente se encontraba unido. El mismo Platón compara esta separación con una ruptura amorosa: si los amantes de la poesía no logran demostrar que ella es útil para los regímenes políticos, “imitaremos la conducta de los enamorados, que se hacen violencia para libertarse de la pasión después que la han reconocido no provechosa”, de tal forma que “la escucharemos precaviéndonos contra sus encantos (...) y procuraremos no volver a caer en la pasión que por ella hemos sentido en nuestra juventud, y de cuya influencia no se libra el común de los hombres”, pues “todo hombre que teme por el gobierno interior de su alma debe estar en guardia contra ella”¹⁰². La poesía es, pues, como un amor o pasión de juventud, una pasión en la que se cae y respecto de la cual hay que estar en guardia. No es algo, por tanto, que se pueda mirar en menos, como hacen los modernos hombres de Estado que la igualan con el ornamento, con lo sobrante, con lo inessential de los procesos políticos. En realidad, sólo estamos en guardia frente a aquello que nos asedia.

¹⁰² PLATÓN. *La República o el Estado*, traducción de Patricio de Ázcarate (revisada por Miguel Candel), Espasa-Calpe, Madrid, 2006, 608a, p. 413.

Este asedio de la poesía a la polis da cuenta, en realidad, de la segunda cuestión preliminar: tanto poesía como política se enmarcan en el mismo campo semántico. Así, en la perspectiva platónica, la política es una *téchne*. Platón es explícito al respecto: la política se homologa al arte de la navegación o al de la medicina¹⁰³. Por otra parte, si seguimos el razonamiento de Heidegger en “La pregunta por la técnica”, la *téchne* encuentra su raíz en la *poíesis*. En general, la técnica (*téchne*) es vista como un medio para un fin, es decir, como causa para un efecto. Así, la técnica formaría parte del reino de la causalidad¹⁰⁴. Sin embargo, un análisis más fino nos indica que es la *poíesis* el concepto que engloba las cuatro causas enseñadas por la filosofía: causa material, causa formal, causa final y causa eficiente. Bástenos, para entender el punto, con reproducir el ejemplo que da el propio Heidegger en el mentado texto. Supongamos que queremos preparar una copa de plata: la causa material, la materia, será la plata (aquello de lo cual está hecha la copa); la causa formal, la forma, será el aspecto de copa (y no de brazalete o de anillo); la causa final, el *telos* de la copa, será el ritual o sacrificio para el cual ella está destinada. Finalmente, el hacer del orfebre corresponderá a la causa eficiente. ¿Qué es -se pregunta Heidegger- aquello que engloba a estas cuatro causas? Su respuesta es sucinta, pero no por ello menos profunda: el hecho de que ellas dejan venir “lo todavía no presente a la presencia”¹⁰⁵. O como sostiene el propio Platón en *El banquete* de forma bastante explícita: con la palabra “poesía” se expresa, en general, “la causa que haga pasar lo que quiera que sea del no-ser al ser, de manera que toda obra de arte es una *poesía*, y todo artista y todo obrero, un poeta”¹⁰⁶. Por cierto, esto nos deja un problema interpretativo, ya que en otros lugares de su obra¹⁰⁷, Platón ha rechazado que los poetas posean verdaderamente un arte, ya que su actividad estaría, más bien, vinculada con la inspiración divina. Volveremos sobre este punto más adelante, pero es claro que, en cierto sentido, la

¹⁰³ Ibid., 342, p. 80 y ss.

¹⁰⁴ HEIDEGGER, Martin. “La pregunta por la técnica”, en: *Filosofía, ciencia y técnica*, 5ª edición, Editorial Universitaria, Santiago, 2007, p. 120.

¹⁰⁵ Ibid., p. 124.

¹⁰⁶ PLATÓN. “El banquete o del amor”, 205b, en: *Diálogos*, traducción de Luis Roig de Lluis, Espasa, Madrid, 2012, p. 265.

¹⁰⁷ PLATÓN. *Ion* (traducción de Patricio Domínguez y José Antonio Giménez), Editorial Universitaria, Santiago, 2020. Véase particularmente 534 b y 534 c.

actividad poética no puede separarse de su acepción original en tanto pro-ducir¹⁰⁸. Esta es, de hecho, la visión predominante entre los estudiosos de la obra de Platón¹⁰⁹. Artista y obrero son, ambos, productores. “La *téchne* -sostiene Heidegger- pertenece al pro-ducir, a la *poíesis*; ella es algo poético”¹¹⁰.

Por lo tanto, podemos sostener que el “arte” de la poesía -entendida ahora en el sentido restringido que se le da en *La República*, como arte literaria- y la “técnica” de la política, comparten una raíz común: las dos pertenecen al ámbito de la *poíesis* -la poesía en sentido originario-, el pro-ducir¹¹¹.

Esta co-pertenencia nos obliga a poner aún mayor atención en la revuelta platónica contra la poesía. Ante todo, debemos captar que esta revuelta es algo central en la configuración de la polis ideal propuesta por Platón. No se trata de un pasaje anecdótico o secundario. Al contrario, la discusión surge en tres momentos distintos de *La República* (libros II, III y X), lo que da cuenta de su centralidad.

1. El argumento contra los poetas

¿Cuáles son, a grandes rasgos, los argumentos presentados por Platón en *La República*? En un primer momento, se menciona a los poetas en el marco de una discusión sobre la educación en la polis ideal y el punto le sirve, especialmente, para referirse al conocimiento y veneración de los dioses. Así, el personaje de Sócrates sostiene que la poesía puede ser peligrosa para la educación de los guardianes de la polis y que debemos “ante todo vigilar a los forjadores de mitos. Escojamos los mitos convenientes y desechemos los

¹⁰⁸ HEIDEGGER, Martin. “La pregunta por la técnica”, op. Cit., p. 124.

¹⁰⁹ “Entre tanto, es importante recordar, sobre todo cuando la teoría de Platón acerca del arte nos parecerá reducirse a veces a una discusión sobre poesía, que la palabra *ποιητής* significa «el que hace» y que abarcaba comúnmente todos los tipos de artista creador, así como también todo tipo de artesano. De tal forma es esto así que, incluso cuando la palabra es usada con el significado más restringido de poeta, a menudo incluye vagamente cierta connotación más amplia. (...). Lo mismo cabe decir de la palabra *μουσική*: a veces significa música y poco más; otras veces incluye todas las artes, todo lo relacionado con las Musas, como cuando Platón habla de la educación en la *mousiké*, cuya única traducción correcta sería «educación en las artes»” (GRUBE, G. M. A. *El pensamiento de Platón*, Editorial Gredos, Madrid, 1994, p. 275).

¹¹⁰ HEIDEGGER, Martin. “La pregunta por la técnica”, op. Cit., p. 126.

¹¹¹ En el capítulo VI veremos que también se puede comprender el acto creativo como algo que desborda lo producido, evitando su homologación con la *obra*, pero por ahora este concepto nos servirá para entender a grandes rasgos la conexión entre la poesía y la política.

demás”¹¹². Este argumento es interesante porque se establece la vinculación entre la poesía y el mito. No hay aquí, sin embargo, una condena general al mito, sino una distinción entre un mito “bueno” y uno “malo” o perjudicial. ¿Qué es lo que hace que un mito sea perjudicial? Que dé una mala impresión de los dioses. En particular, que dé a entender que los dioses son capaces de cometer injusticias o que sus castigos son un mal para los seres humanos que los reciben¹¹³.

En un segundo momento, ya en el libro III, el argumento presentado por Platón –en boca de Sócrates- es que la poesía exalta las pasiones, consideradas como debilidades. Estas son contrastadas con la razón, hacia la cual se debe supeditar el buen gobierno. Así, las historias de los poetas producirían miedo o tristeza en la población, lamentaciones indignas de los ciudadanos y, particularmente, un excesivo apego a la vida. Así, se dice que la poesía es perjudicial “para los hombres que, destinados a vivir libres, deben preferir la muerte a la servidumbre”¹¹⁴. Una vez más, la crítica a la poesía es parcial: sólo se centra en determinados pasajes que Sócrates propone “borrar” o censurar cuando se les presenten estos textos a los niños. La mirada sigue estando, pues, inserta en una propedéutica.

En un tercer momento, también en el libro III, la crítica se centra en una rama de la poesía: la narración o discurso imitativo (es decir, los diálogos que componen la *tragedia*)¹¹⁵. En este caso, seguimos en el ámbito de la educación, pero el diálogo se dirige específicamente a la fijación de los buenos discursos y la forma que conviene darles.

Aquí el argumento refuerza lo ya señalado anteriormente: se debe buscar el “buen” mito y, en ese sentido, extirpar aquellos discursos que impliquen transmitir mensajes negativos. La “imitación” de personajes negativos, malvados o débiles significa, para Platón, propagar dichas actitudes, lo cual resulta perjudicial para la polis: “el hombre cabal, cuando su discurso le lleva a referir lo que ha dicho o hecho un hombre semejante a él, se esforzará por representarle en su persona (...). Pero

¹¹² PLATÓN, *La República*, Op. Cit., Libro II, 377c, p. 123.

¹¹³ *Ibid.*, 380b, p. 127.

¹¹⁴ *Ibid.*, 387b, p. 134.

¹¹⁵ *Ibid.*, 394b-398c, pp. 145-150.

cuando se le presente un personaje que esté por bajo de él, nunca se rebajará hasta el punto de imitarlo seriamente”¹¹⁶.

Desde el punto de vista de Grube, aquí deberíamos entender la mimesis como un tipo particular de imitación: como personificación¹¹⁷. A su juicio, Platón estaba “firmemente convencido de que terminamos asemejándonos a aquello que personificamos”; por ello sus guardianes no debían ser “personificadores indiscriminadamente, sino, a lo sumo, (...) «imitar» lo que [fuera] bueno y adecuado a su vocación”¹¹⁸.

Como se podrá apreciar, en estos primeros tres argumentos la proscripción de los poetas no es total, sino parcial: se eliminan ciertas ramas de la poesía -como la tragedia-, se censuran las obras poéticas mayores, removiéndose los aspectos demasiado pasionales o que “tergiversen” a los dioses, y se promueven “buenos” mitos. La buena poesía queda supeditada, así, a los objetivos de la polis: debe contribuir a su grandeza.

Sin embargo, hacia el final del diálogo, en el libro X, apreciamos un cambio en la perspectiva. Es aquí donde se nos entrega el argumento definitivo en contra de los poetas. El tema reaparece después de que Platón ha presentado los elementos centrales de su teoría. Así, se ha introducido al lector en la teoría de las ideas, a través del mito (o alegoría) de la caverna, se ha detallado la estructura de la polis ideal y se ha presentado la teoría de la decadencia de los estados. En este punto, se nos dice que el problema de la poesía es mayor que el planteado en los libros II y III. No es sólo que algunas ramas de esta descansan en el principio imitativo, sino que toda poesía es imitación, *mimesis*¹¹⁹. Es una representación del mundo hecha de imágenes, de *fantasmas*. Para fundamentar su punto, Platón se refiere a la pintura. Si, a partir de la teoría de las ideas, convenimos en que el mundo entero es apariencia -las sombras proyectadas por el fuego en la pared de

¹¹⁶ Ibid., 396d, p. 148.

¹¹⁷ GRUBE, G. M. A. Op. Cit., p. 282.

¹¹⁸ Ibid., p. 283.

¹¹⁹ Por cierto, no todos comparten esta interpretación. De acuerdo con Gruber, aquí sólo se estaría hablando de la poesía imitativa, dejándose abierta la posibilidad de que se incorporen otros tipos de poesía. Véase: GRUBER, G. M. A. Op. Cit., p. 289. Si bien de la lectura del texto platónico no queda claro tampoco qué tipos de poesía podrían considerarse “salvados” de la expulsión, Gruber nos dice más adelante que se le abriría la puerta al “filósofo-poeta”, es decir, a la escritura del propio Platón. Ibid., p. 310.

una caverna- es evidente que el trabajo del pintor es, simplemente, representar esa apariencia, por lo que su vinculación con la verdad es, por decir lo menos, tenue. Por tanto, “todos los poetas (...) no son más que imitadores de imágenes, sin llegar jamás a la verdad”¹²⁰. Gruber complementa el argumento en estos términos: “Que los productos del arte imitativo se encuentran «a triple distancia de la verdad» no es el único argumento que cabe oponerles. Son malos también desde supuestos psicológicos. La percepción sensible se confunde (p. e., un bastón derecho parece quebrado en el agua, etc.), y es tarea del intelecto poner orden resolviendo estas contradicciones aparentes. Pero «la pintura y todas las artes imitativas» no sirven sino para aumentar esta confusión, y no nos proporcionan ayuda en orden a resolverla”¹²¹.

En el fondo, si la verdad fuera transparente para todos, esta forma de imitación sería inocua porque saltaría a la vista. Y, sin embargo, “el poeta, sin otro talento que el de imitar, sabe, con un barniz de palabras y de expresiones figuradas, dar tan bien a cada arte los colores que le convienen (...) que, con la medida, el ritmo y la armonía de su lenguaje convence a los que le escuchan, y que juzgan, sólo por los versos, que está perfectamente instruido en las cosas de que habla”¹²². En definitiva, la poesía aleja al ciudadano de la verdad, precisamente porque su discurso se le asemeja sin nunca capturarla del todo.

Aquí es preciso referirse brevemente a la caracterización que se hace de la poesía en el diálogo *Ion*. Si bien este diálogo –clasificado generalmente dentro de los diálogos tempranos- está orientado hacia la rapsodia –la recitación poética- extiende también su evaluación crítica hacia la poesía en general. En particular, se sostiene aquí que los poetas actúan inspirados por las Musas y no en virtud de un arte (*téchne*). Para argumentar esto, el personaje de Sócrates hace una analogía con una piedra magnética: así como la piedra atrae a un anillo de hierro, el anillo atraído es capaz de atraer a otros, pero la fuerza magnética proviene siempre de la piedra original. De la misma forma, la poesía sería cosa de inspiración divina, que el poeta luego ejecuta y el rapsoda simplemente recita: “Por ende, no es en virtud

¹²⁰ Platón, *La República*, op. cit., 601a, p. 403.

¹²¹ GRUBER, G. M. A. Op. Cit., p. 291.

¹²² Ibid., 601b, p. 403.

de un arte que crean y dicen muchas y bellas palabras sobre las cosas, como tú sobre Homero, sino que en virtud de un don divino [*theia moíra*], y así cada uno de ellos es capaz de hacer bellamente solo lo que la musa le impulsó: uno los ditirambos, otro los encomios, otro las danzas corales, otro los cantos épicos, otros los yambos. Cada uno de ellos es inepto para las demás cosas. Pues no dicen estas cosas en virtud de un arte, sino por una fuerza [*dynamis*] divina, puesto que, si supieran hablar bellamente sobre un solo ámbito, también podrían hacerlo sobre todos los demás”¹²³.

Más allá de la contradicción entre esta caracterización y la noción de *poiesis* -que, en *El banquete*, le permite a Platón unir desde la poesía hasta el trabajo de obrero, como vimos más arriba- interesa aquí una idea que se reitera luego en *La República*: la idea del alejamiento del poeta respecto del verdadero conocimiento. Así, en el diálogo se puntualiza que el poeta es capaz de hablar del arte de la conducción, del arte de la medicina, del arte de la estrategia militar y así sucesivamente, sin dominar *ninguna* de estas áreas: “como Proteo, te conviertes en formas distintas, moviéndote hacia arriba y hacia abajo”¹²⁴. La referencia a Proteo, dios caracterizado por mutar de forma, es indicativa del problema que Platón ve en la poesía. El poeta habla de todos los temas, pero no es experto en ninguno. Para recalcar esto, Platón opta por negar de entrada que la creación poética sea una cosa de arte, es decir, que la imitación o mimesis tenga un carácter auténticamente artístico. No es evidente que esta visión se mantenga en diálogos más tardíos, como *La República* o *El banquete* (incluso podríamos avanzar un argumento en contra), pero sí lo es que, a lo largo de su obra, Platón plantea una visión negativa respecto de la posición del poeta ante el conocimiento. De esta forma, nos da entender que, si el poeta escribe sin conocer realmente, no es posible que le asignemos una posición relevante en la pedagogía o en el gobierno de la ciudad.

Esta idea de la inadecuación de los poetas para participar tanto de la educación de los ciudadanos como del gobierno de la polis, es reforzada por una nueva evaluación ética de la poesía, pero en este caso más tajante que la presentada en los libros II y III. La poesía exalta la pasión, contrariando los dictados

¹²³ PLATÓN. *Ion*, op. Cit., 534c, pp. 55-57.

¹²⁴ *Ibid.*, 542a, p. 74.

de la razón y de la ley¹²⁵. De esta forma, “remueve y despierta la parte mala del alma, y al fortificarla destruye el imperio de la razón”, introduciendo un desorden “en el gobierno interior de cada hombre, por la excesiva complacencia que tiene para con la parte irracional de nuestra alma”¹²⁶. En definitiva, “tan pronto como des cabida a la musa voluptuosa, sea lírica, sea épica, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de las leyes”¹²⁷.

2. Análisis posteriores del argumento contra los poetas

Se ha escrito mucho sobre esta radical postura frente a la poesía. Es conocida la historia de la renuncia del joven Platón a su sueño de ser poeta, lo que supondría un particular *camino de Damasco* con consecuencias radicales para la historia del pensamiento¹²⁸. Sin embargo, más allá de la anécdota, en el gesto de Platón hay una reconfiguración del filosofar mismo, así como de la vinculación entre la filosofía y la ciudad.

Para explicar esta reconfiguración, Ernst Cassirer ha hablado de una revuelta contra el mito: “Aceptar la poesía significaba aceptar el mito, pero al mito no se le podía admitir sin que se frustraran todos los esfuerzos filosóficos y se socavaran los cimientos mismos del estado de Platón. Sólo expulsando a los poetas del estado ideal podía protegerse al estado de los filósofos contra la intrusión de fuerzas hostiles y subversivas”¹²⁹. Sin embargo, como vimos anteriormente, esto no explica la distinción entre mitos buenos y malos, ni la propia inclinación de Platón a crear nuevos mitos en función de su Estado ideal. En realidad, estamos frente a “la configuración de un nuevo paradigma poético”¹³⁰, caracterizado por “una *mímesis* del carácter y costumbres del hombre de bien, o de los tipos generales de *areté* que él encarna (...) a fin de fomentar en las almas de

¹²⁵ PLATÓN. *La República*, op. cit., 604b, p. 408.

¹²⁶ Ibid., 605b-c, p. 410.

¹²⁷ Ibid., 607a, p. 412.

¹²⁸ Según especula Gadamer, “con Sócrates se habría dado cuenta de que en vista de la aparición de la filosofía ya no valía la pena ser poeta”: GADAMER, Hans-Georg. “Platón y los poetas”, *Estudios de Filosofía*, N° 3, 1991, p. 88.

¹²⁹ CASSIRER, Ernst. *El mito del Estado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 81.

¹³⁰ SOARES, Lucas. “Esbozo de una discrepancia: Platón y la poesía tradicional”, *Kléos*, N° 7/8, 2003/2004, p. 72.

los niños y jóvenes valores como la prudencia, la justicia, la valentía y la piedad”¹³¹. Como el mismo Cassirer admite, basándose en Rousseau, nos encontramos frente a un verdadero tratado educacional inmerso en una teoría del Estado¹³², una verdadera *paideia*, que se confronta con la *paideia* heredada por la tradición griega¹³³. Para Gadamer, la desmesurada medida de Platón contra los poetas sería “una expresión deliberada de la decisión que ha tomado, impresionado por Sócrates y por la filosofía, contra toda la cultura política y espiritual de su tiempo y su capacidad de salvar el Estado”¹³⁴.

Luis Alegre Zahonero ha propuesto recientemente una explicación de esta postura y de cómo esta *paideia* se engarza con la teoría de las ideas platónica. Alegre argumenta que la sociedad griega tenía una visión *funcional* del arte y la poesía. Esto no significa que “la belleza y la satisfacción estética” no fueran importantes por sí mismas; al contrario, ocupaban un lugar central que es difícil de entender desde la perspectiva moderna, que tiende a separarlas, poniéndolas en una posición periférica respecto del entramado social: “Grecia es una sociedad obsesionada por la belleza precisamente porque todo lo que quiera sobrevivir necesita quedar incrustado en alguna obra bella (...). Se trata de sociedades en las que todo gira en torno a la belleza, en las que el orden completo del conocimiento y el orden completo de las normas dependen a vida o muerte de la belleza. El asunto es que, precisamente por eso, la belleza es algo que está siempre al servicio de la conservación de todo el entramado teórico y práctico. El orden social en su conjunto gira en torno a la belleza y a sus producciones artísticas, pero el arte se encuentra en una posición de subordinación funcional para la conservación del conocimiento y de las tradiciones”¹³⁵. De ahí que los poetas ejercieran un rol fundamental en la pedagogía y la política griega. Este sería, también, el principal fundamento del ataque de Platón a los poetas: “Lo que repugna a Platón de una sociedad construida a través de su poema es que se trata de un cuerpo social sin

¹³¹ Ibid., p. 75. Comenta el autor: “El diálogo platónico, como creía Nietzsche, deviene así el prototipo de una nueva forma de arte” (p. 76).

¹³² CASSIRER, Ernst. Op. Cit., p. 75.

¹³³ En este punto coinciden Soares (p. 73 y 80) y Gadamer (p. 98).

¹³⁴ ”: GADAMER, Hans-Georg. “Platón y los poetas”, Op. Cit., p. 92.

¹³⁵ ALEGRE ZAHONERO, Luis. *El lugar de los poetas. Un ensayo sobre estética y política*, Editorial AKAL, Madrid, 2017, p. 40.

individuos libres”¹³⁶. La interpretación de Alegre difiere radicalmente de la interpretación de Rancière sobre este punto. Para Rancière, lo que verdaderamente está haciendo Platón no es introducir un espacio comunitario de individuos libres y autónomos, sino –por el contrario- afirmar la unidad del todo social, para lo cual era necesario delimitar adecuadamente los diversos roles sociales, cuestión que el teatro griego justamente desordenaba: “Desde el punto de vista platónico, la escena del teatro (...) confunde el reparto de identidades, de actividades y de espacios”¹³⁷. Frente al régimen estético de la democracia, de las leyes escritas y la asamblea de los artesanos, Platón opondría “la forma *coreográfica* de la comunidad que canta y danza su propia unidad”¹³⁸. Esto tiene sustento en la relevancia que le otorga Platón a la supuesta falta de arte en la poesía (o en la imitación en general), como ya vimos a propósito del *Ion*.

Con todo, lo relevante de la interpretación de Alegre es que, frente a la tradición griega, Platón habría propuesto una visión política y una *paideia* alternativa: pasar de centrar la educación en «recitar, cantar y bailar» a «contar, medir y pesar», es decir, pasar a la configuración de una *comunidad racional* (frente a lo que sería una comunidad tribal o particularista)¹³⁹. Esta visión se desprendería, por cierto, de su teoría de las ideas, una teoría que se basaba –siguiendo la explicación de Alegre- en la capacidad del ser humano para razonar de manera abstracta. Sólo en las ideas podríamos encontrar la esencia de las cosas. De esta forma, si tomamos un zapato –ejemplo entregado por Alegre-, su esencia no radicaría en el zapato en cuanto objeto tangible (es decir, en cuanto objeto que podemos ver, tocar y oler), objeto que sería perecedero y mudable (y, por ende, *aparente*) sino en la *idea* del zapato: “algo que no puede quedar recogido en relatos, ni pintado en cuadros que no hacen más que *imitar la apariencia de las cosas*”¹⁴⁰.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 42. “Para entender la indignación de Platón tendríamos que imaginar un mundo en el que los cánticos de la hinchada de fútbol *sustituyen* a la educación pública. Un mundo en el que la *paideia misma* no consiste en otra cosa más que en cantar y bailar juntos” (p. 43).

¹³⁷ RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*, LOM, Santiago, 2009, p. 11.

¹³⁸ *Ibíd.*

¹³⁹ ALEGRE ZAHONERO, Luis. *Op. Cit.*, p. 45. Por supuesto, si le damos la razón a Rancière, podríamos decir que la comunidad propuesta por Platón, por muy racional que sea, también constituiría una unidad tribal.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 69.

Sin perjuicio de esta tesis político-pedagógica pareciera ser que en este gesto hay algo más y que esta visión debe ser, por lo menos, complementada. Algo importante ha ocurrido aquí. Como puntualiza María Zambrano, poesía y pensamiento están unidos en la palabra: “en el principio era el verbo”, “la palabra creadora y ordenadora, que pone en movimiento y legisla”¹⁴¹. No es casual que muchos de los filósofos presocráticos se expresaran predominantemente a través de poemas (es el caso de Jenófanes, Empédocles y Parménides, entre otros).

Para entender hasta qué punto poesía y filosofía están imbricadas en sus orígenes, remitámonos al recuento que hace Giorgio Colli en *El nacimiento de la filosofía*. La clave del “misterioso” origen de la filosofía sería Delfos, el lugar donde se congregaba el culto de Apolo y su famoso oráculo. Apolo, dios contradictorio, que reunía en sí diversos significados, incorrectamente considerado por Nietzsche –según Colli- como una antítesis de Dionisos, habría sido, en realidad, un dios emparentado con la locura: “Apolo no es el dios de la medida, de la armonía, sino de la exaltación, de la locura”, particularmente de la “locura poética” (frente a la “locura erótica”, que sería el ámbito de Dionisos)¹⁴². Estaría, pues, más cerca de la experiencia chamánica de los pueblos (mal) llamados “primitivos” que del ideal apolíneo criticado por Nietzsche. La palabra del dios habría sido una palabra invocada en momentos de exaltación y los sabios originales nada más ni nada menos que los chamanes que lograban traer a la luz los enigmas divinos. “La locura -sostiene Colli- es la matriz de la sabiduría”¹⁴³.

Esta idea se sustenta, según el autor, en diversas figuras míticas, como Dédalo, donde la razón se compone de la confluencia entre el arte y la intuición¹⁴⁴. Por otra parte, la palabra divina se decía casi siempre de manera enigmática; su “pavorosa oscuridad” indicaría “la diferencia entre mundo humano y divino”¹⁴⁵. Sólo el desarrollo paulatino de la razón -lo que Blumenberg denomina, desde otra perspectiva, el “trabajo sobre el mito”¹⁴⁶- fue disipando la relevancia del enigma y

¹⁴¹ ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 14.

¹⁴² COLLI, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, Barcelona, 1977, p. 17.

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁴⁶ BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003. Volveremos más adelante sobre esto.

del *pathos* originario¹⁴⁷. Según esta visión no hay, al menos en esta primera época, una diferenciación tajante entre todos estos campos –arte, adivinación, locura, sabiduría-, todos derivados del logos, todos emparentados con la palabra de los dioses. El camino hacia una razón autónoma, despojada de sus elementos divinos y de su manía primigenia es, por tanto, un camino arduo y lento, más que una revolución (aunque Platón representará aquí lo más parecido a dicho fenómeno). Veamos lo que dice Colli: “Los sabios de aquella época arcaica (...) entendían la razón como un discurso sobre alguna otra cosa, un logos que precisamente lo único que hace es decir, expresar una cosa diferente, heterogénea. (...) Posteriormente, ese impulso originario de la razón se olvidó, dejó de comprenderse esa su función alusiva, el hecho de que a ella le correspondía expresar un distanciamiento metafísico, y se consideró el discurso como si tuviese autonomía propia (...). Pero, desde el principio, la razón había nacido como algo complementario, como una repercusión, cuyo origen estaba en algo oculto, fuera de ella, que dicho discurso no podía devolver totalmente, sino sólo señalarlo”¹⁴⁸.

Podríamos argumentar que con Platón se consuma esta tensión entre lo revelado y el discurso que buscaba traducir la revelación; entre el asombro ante los misterios del universo y el intento –del cual el mito también es un ejemplo paradigmático- de conjurar el terror humano ante los fenómenos que lo rodeaban. Para María Zambrano, este sería el “conflicto originario” de la filosofía: “el ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse en seguida para liberarse de ellas”¹⁴⁹. Frente a esto, los poetas se habrían quedado en la admiración extática: fieles a las cosas, no se atrevieron jamás a desgarrarlas; “no pudieron, porque la cosa misma se había fijado ya en ellos, estaba impresa en su interior”¹⁵⁰.

La ambición filosófica, que Zambrano califica como un afán de posesión de los fenómenos, contrastaría con la actitud de los poetas: “El filósofo quiere lo uno, porque lo quiere todo (...). Y el poeta no quiere propiamente todo, porque teme que en este todo no esté en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere

¹⁴⁷ COLLI, Giorgio. Op. Cit., pp. 48-49.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 83-84.

¹⁴⁹ ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*, Op. Cit., p. 16.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

una, cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna”¹⁵¹. Volviendo al ejemplo de Alegre, un poeta podría enfocarse precisamente en los aspectos perecederos o mudables del zapato, más que en aquello que comparten en común *todos* los zapatos en *todas* las épocas. De hecho, es probable que el lector de poesía considere esta singularidad como uno de los elementos más atractivos del poema. Podemos apreciar un ejemplo de esta forma de encarar el conocimiento por parte del poeta en la oda a los calcetines de Pablo Neruda:

Me trajo Mara Mori
un par de calcetines,
que tejió con sus manos de pastora,
dos calcetines suaves como liebres.
En ellos metí los pies
como en dos estuches
tejidos con hebras del
crepúsculo y pellejos de ovejas.¹⁵²

Como se puede ver, el hablante lírico no habla de los calcetines en tanto entidad abstracta, sino que habla –en primera persona, es decir, desde su propia experiencia sensible- de un par de calcetines en particular, confeccionados por una persona nombrada explícitamente en el poema.

Otro tanto podemos decir desde la antipoesía:

El receptor de radio me recuerda
Mis deberes, las clases, los poemas
Con una voz que parece venir
Desde lo más profundo del sepulcro.

El corazón no sabe qué pensar.

¹⁵¹ Ibid., p. 22.

¹⁵² NERUDA, Pablo. *Nuevas odas elementales*, en: NERUDA, Pablo. *Poesía completa. Tomo 3 (1954-1959)*, Seix Barral, Santiago, 2019, p. 261.

Hago como que miro los espejos
Un cliente estornuda a su mujer
Otro enciende un cigarro
Otro lee Las Últimas Noticias

Este poema de Nicanor Parra se titula “Fuentes de soda”¹⁵³. Si bien el poema apunta a un hablante lírico atribulado por la vida cotidiana, los deberes, etcétera, y luego -como trasfondo- por la muerte misma (o la fugacidad de la vida y el sinsentido de esta), el tratamiento de estos temas generales se efectúa a través de la anécdota. Si hay algún modelo abstracto de la fuente de soda -o de la experiencia del hombre que asiste a una fuente de soda en medio de la jornada laboral- este sólo puede ser suscitado a partir de la experiencia concreta aquí relatada. Es más, se trata de una experiencia específica, que descansa bastante en los objetos y costumbres de una tribu particular (la fuente de soda chilena, la radio -pieza clave de las comunicaciones a mediados del siglo XX-, el comensal que fuma, el que lee *Las Últimas Noticias*). Por supuesto, en otros países y en otras épocas los elementos descritos siguen siendo válidos y también pueden suscitar todo tipo de evocaciones por analogía. Pero se cumple a cabalidad el *dictum* -atribuido a Tolstoi, aunque probablemente apócrifo- “describe a tu aldea y serás universal”. Diciéndolo a contrario sensu: sólo mediante lo particular llega el poeta a transmitir ideas universales.

Podríamos ver múltiples ejemplos de esto en otros poemas, pero lo relevante es que, para Zambrano, la diferencia entre la filosofía y la poesía –pese a su origen común- decanta en una serie de dicotomías: mientras los filósofos buscan lo uno, los poetas buscarían lo múltiple; mientras los primeros se afanan con lo abstracto, los segundos lo harían con lo concreto; mientras unos intentan sonsacar la sustancia de las cosas, los otros atesorarían las apariencias. Más aún, mientras el filósofo teme a la nada, el poeta “le da nombre y rostro”¹⁵⁴.

¹⁵³ PARRA, Nicanor. *Obra Gruesa*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1983, p. 75.

¹⁵⁴ ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*, Op. Cit., p. 23.

Platón extrema este conflicto porque busca supeditar la vida del ser humano a la razón, para “hacer salir al hombre del orbe de la tragedia”¹⁵⁵. El poeta, en tanto representante de los dioses, sería el principal agente de esta tiranía trágica¹⁵⁶. Representaría, por lo demás, a *todos* los dioses: los antiguos, los modernos y los desconocidos, ya que es capaz de crear dioses nuevos (en esta conexión entre la poesía y la divinidad podemos notar, también, la conexión primigenia entre la razón y la locura o exaltación divina notada por Colli). En el mismo sentido, Jean-Luc Nancy dice que el arte, en general, siempre ha estado “al servicio de los dioses”, por lo que constituye “la única respuesta y la única responsabilidad en ausencia de éstos”. En el fondo, “la muerte del Dios único” -que podríamos asociar con la razón que Platón puso en el centro del mundo- “vuelve a entregarnos a los dioses como las señales abundantes e incalculables del mundo al mundo”¹⁵⁷. En el decir de Zambrano, el logos “se traicionaba a sí mismo en la poesía, funcionaba ilegítimamente”, ya que era “la palabra al servicio de la embriaguez” y no de la razón¹⁵⁸. Vimos antes que –en esta visión- la filosofía rechaza la nada, mientras que la poesía la ensalza. Asimismo, la filosofía -platónica, al menos- instala en el corazón del ser humano la esperanza, mientras que la poesía se rebela contra ella, “hace de la desesperación su forma de ser”, ya que “se aferra al instante y no admite (...) el consuelo de la razón”. En el fondo, el poeta tiende a creer que la vida “no puede ser salvada”¹⁵⁹. Para ilustrar este punto, podemos recordar lo que dijo Roberto Bolaño en su última entrevista: ante la pregunta de si el mundo “tiene remedio”, contestó: “El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio y ésa es nuestra suerte”¹⁶⁰. Por lo tanto, si el infierno es el lugar -como dijera Dante- donde se debe

¹⁵⁵ Ibid., p. 32.

¹⁵⁶ Ibid., pp. 32-33.

¹⁵⁷ En: NANCY, Jean- Luc y LÈBRE, Jérôme. *Señales sensibles. Conversación a propósito de las artes*, Akal, Madrid, 2020, p. 75. Este carácter de *médium* de los dioses también se ve de forma bastante clara en el ensayo de Heidegger “Hölderlin y la esencia de la poesía”. Véase: *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

¹⁵⁸ ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*, Op. Cit., p. 33.

¹⁵⁹ Ibid., p. 34.

¹⁶⁰ BOLAÑO, Roberto. “Estrella distante (entrevista de Mónica Maristain)”, en: *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 342.

abandonar toda esperanza, la poesía es -en el decir de Zambrano- precisamente el infierno de los filósofos¹⁶¹.

Esta imposición de la razón en el marco de la actividad del pensamiento, una actividad que -hasta ese momento- no estaba exenta de elementos míticos¹⁶², se extiende en *La República* al ámbito del Estado, de la polis. En la configuración del Estado ideal, de la polis imperecedera, el ser humano debe ser encaminado por la razón. De ahí el concepto del filósofo-rey por el que tanta tinta se ha gastado; de ahí, también, que no se pueda escatimar en gastos para la adecuada formación de los guardianes de la polis: “Filosofía es, entonces, la verdadera posibilitación del hombre como ente político. *Paideia*, por tanto, no es el cultivo de una habilidad sino la producción de esa *unificación del amor a la sabiduría y del poder*, suavización de la peligrosidad que es esencial al hombre, pero no en pro de la intelectualidad pasiva sino de la fuerza común unida”¹⁶³.

La separación de la poesía y la política sería uno de los efectos más relevantes de la propuesta filosófica platónica. Así, los dos términos, que originalmente estaban unidos en el producir, se alejan en un movimiento que consta de tres partes: primero, autonomía de la razón frente a las fuerzas míticas, representadas -según esta visión- por lo poético. Segundo, sujeción de la actividad política a la razón. El silogismo queda completo con la expulsión de la poesía de la república ideal. Quedarán, con todo, restos míticos -el mito platónico- y restos poéticos -el diálogo, los himnos de alabanza, la prosa edificante y pedagógica-, pero se supeditarán en todo momento a la razón (entendida según el nuevo paradigma platónico). Como Gadamer señala, en Platón las “potencias míticas no son invocadas en su propia fuerza encantatoria sino que, unidas con la verdad del alma que filosofa, viven más de esta íntima certidumbre del alma, que de proporcionarle nueva certidumbre. Los mitos platónicos, de ese modo, no son mito ni poesía, si mito es la certidumbre inaclorada de la antigua creencia, y poesía la autorrepresentación del alma en el espejo de una realidad sublimada. No hay

¹⁶¹ ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*, op. Cit., p. 33.

¹⁶² Nótese cómo inicia Parménides su poema ontológico: “Pon atención tú, por tu parte, en escuchar el mito: *cuáles serán las únicas sendas investigables del Pensar*”. En: GARCÍA BACCA, Juan David. *Los pre-socráticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 37.

¹⁶³ GADAMER, Hans-Georg. “Platón y los poetas”, Op. Cit., p. 98. El énfasis es mío.

interpretación del mundo mítico platónico, pues el mundo configurado en el mito no es un mundo sino el lineamiento, trazado hacia lo cósmico, del alma misma que se interpreta en el Logos”¹⁶⁴.

En este análisis, Gadamer enfatiza los elementos míticos y poéticos que contienen los diálogos platónicos, pero nos advierte que operan de forma distinta a los mitos y poemas tradicionales, ya que no pretenden construir un mundo alternativo, sino que ser una forma de expresión directa del alma racional. Es decir, se enmarcarían en la *verdad* del mundo, lo inteligible, aquello que va más allá del mundo de apariencias que constituye la experiencia primera del ser humano. Por cierto, se podría argumentar que dicha pretensión es, en sí misma, una pretensión mítica, pero lo interesante para nuestro estudio es que da cuenta del proyecto platónico de conseguir una –supuesta- supeditación del mito y el poema a la razón. Con esto, la posición privilegiada de los poetas en el entramado político y en la educación del ciudadano se desarma completamente, siendo reemplazados por los filósofos. Podría decirse que la figura del filósofo-rey es, precisamente, un correlato de esta trasposición en el mundo político.

Sabemos que Platón no fue realmente exitoso en esta tarea, pero hemos hecho este análisis para tratar de entender los fundamentos de un gesto que, para muchos, sigue teniendo un carácter exótico. Luego de Platón, Aristóteles volvió a reivindicar el lugar de la poesía –y, de paso, también, de la retórica- en la educación de los ciudadanos y en el gobierno de la polis. Con todo, se puede advertir aquí, también, un intento por domesticar filosóficamente estos ámbitos de la vida social griega.

3. Corolario de un destierro

La relegación de los poetas es, en la práctica, un proceso mucho más lento y paulatino. Sus raíces son más sociales e históricas que filosóficas. Sin embargo, no deja de ser interesante la afirmación de Alegre sobre el triunfo (diferido) del platonismo en la modernidad: “desde el punto de vista del conocimiento (...) los

¹⁶⁴ Ibid., p. 105.

poetas parecen haber sido expulsados definitivamente de la ciudad. Con el surgimiento de la física-matemática inaugurada por Galileo, surge un mundo en el que a los poetas no les corresponde ya ningún protagonismo”¹⁶⁵. En este nuevo ordenamiento de los saberes, pareciera que “basta razonar para conocer”¹⁶⁶. La premisa racionalista se extiende, pronto, a todos los ámbitos de la vida, incluyendo el político. Como ya anticipamos de alguna forma, en esta visión de mundo operan elementos metafóricos e incluso míticos que suelen ser ignorados por los propios actores que los profieren. En esa ceguera, podríamos sostener, se encuentra el verdadero peligro, aquello que los filósofos han intentado conjurar infructuosamente. Para efectos de este estudio, sin embargo, bástenos apuntar aquí que el radical gesto platónico sirve de parámetro para entender las diversas oposiciones que se abren frente al fenómeno poético, y que –por la misma radicalidad de la medida- los poetas continuarán desde entonces asediando, como fantasmas, en torno al lugar de lo político.

¹⁶⁵ ALEGRE ZAHONERO, Luis. Op. Cit., p. 77.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 89.

Capítulo III. El retorno de los poetas y la reconfiguración del mito en la modernidad

Si hasta acá nos hemos imaginado un destierro, el éxodo de los poetas debe ser pensado más bien como un merodeo, un continuo deambular clandestinamente por dentro y a través de la ciudad vedada. Lo cierto es que los poetas nunca abandonaron las espléndidas ciudades. Como es sabido, las conexiones entre la poesía y la política son abundantes en la historia, aun cuando no siempre ellas se reconozcan explícitamente. Así, por ejemplo, fue Solón, poeta y legislador, quien dio a Atenas algunas de sus reglas e instituciones más duraderas. En la misma época, ya hemos visto, los primeros filósofos escribían sus reflexiones en verso. Si avanzamos en el tiempo, veremos que la *Eneida* de Virgilio se confunde con el proceso de formación del Imperio Romano. Más adelante, Dante Alighieri combina su obra poética con una intensa labor política, que decanta en su tratado sobre la monarquía (transmitiendo una idea de concordia universal que tiene correlato en su *Comedia*). En nuestro país tenemos a un Andrés Bello, poeta que redacta el Código Civil y participa en la conformación de diversas instituciones republicanas, como la Universidad de Chile, y luego a Pablo Neruda y su *Canto General*, que busca reescribir la historia no sólo de Chile, sino de toda América Latina. Y tenemos, por cierto, a Gabriela Mistral, quien no sólo acuñó una forma de combinar la reflexión, la actividad política y la poesía a través de sus famosos *Recados*, sino que proyectó en el espacio de lo poético -entonces, abrumadoramente masculino- un imaginario femenino que antes había estado vedado.

Con todo, lo que plantea Alegre es cierto: los caminos del arte y de la política empiezan lentamente a separarse. Los cruces que anotamos apuradamente en el párrafo anterior no son más que eso: entrecruzamientos de dos ámbitos que se consideran separados. El caldo primigenio que veíamos en la Grecia antigua -arte, locura, superstición, sabiduría- termina cuajando en una realidad compuesta de esferas cada vez más autónomas; el antiguo hilo de la cultura se desmadeja. Y el “contar, medir, pesar” se convierte en el paradigma dominante de la racionalidad moderna. Curiosamente, es justo en este contexto en que emerge una nueva

comprensión de la sensibilidad, que se traduce en la estética. Al mismo tiempo, la política moderna revive al mito, que durante más de mil años había estado sumergido bajo las constricciones del dogma. Finalmente, la modernidad da vida a un nuevo paradigma: la utopía. Esta última tiene -cosa curiosa- su principal referente en el mismo Platón. Ella nos permitirá, por lo tanto, ensayar una articulación entre los polos escindidos del arte y la política. Pero, antes, revisaremos a vuelo de pájaro las implicaciones que tuvo la aparición de la estética y la reaparición del mito, en el entendido de que se trata de las formas en que la poesía, expulsada dos milenios antes, reaparece -en primera instancia- en la ciudad moderna.

1. El (re)surgimiento de la sensibilidad

Alegre sostiene que el triunfo del platonismo en el orden teórico “se consuma con una escisión radical entre razón y sensibilidad”¹⁶⁷. En la línea de lo planteado por Platón en el libro X de *La República*, lo poético -o, al menos, lo poético imitativo- pasa a ser prácticamente sinónimo de lo irracional. La revolución científica introducida por Galileo, y llevada luego al ámbito de la filosofía por Descartes, habría llevado a la práctica el principio platónico de que “aprender es recordar”. Según esta idea bastaría “construir racionalmente con suficiente rigor (...) para ir logrando, poco a poco, un conocimiento completo de la estructura del mundo”¹⁶⁸. Este planteamiento tiene, con todo, un inconveniente: presupone la estructura racional del mundo¹⁶⁹. El mal en el mundo -lo irracional, el sin sentido- generarían, pues, un problema mayor donde se entrelazarían teología y epistemología: “si se quiebra la confianza en el *orden racional* del mundo, se viene abajo el proyecto teórico del racionalismo: si en el mundo ocurren cosas inasibles para la razón, entonces no basta razonar para conocer”¹⁷⁰. La caída de este paradigma resuena justamente en aquello que Nietzsche caracterizará más adelante como la “muerte de dios”.

¹⁶⁷ ALEGRE ZAHONERO, Luis. Op. Cit., p. 98.

¹⁶⁸ Ibid., p. 99.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid., p. 105.

Para Terry Eagleton, la persistencia teórica de lo estético en el pensamiento moderno se podría explicar como una reacción a “la naturaleza técnica, progresivamente abstracta” de este pensamiento, compuesto de discursos cada vez más especializados frente a los cuales “el arte siguió apareciendo para hablar de lo humano y lo concreto”¹⁷¹. Frente a la abstracción de ese “contar, medir, pesar” que buscaba explicar racionalmente la totalidad del mundo, lo estético fue concebido “para hacerse cargo de la irreductible particularidad”¹⁷². Esto tiene una gran relevancia política, ya que en el arte se vislumbra la posibilidad de unir en un solo producto razón y sensibilidad, lo abstracto y lo concreto. Como si a través del arte -o a partir del ejemplo del arte- se pudiera llevar a cabo la promesa de “una *comunidad fuertemente orgánica* pero integrada por ciudadanos plenamente *libres y autónomos*”, dos polos que usualmente se encuentran en tensión¹⁷³. En otras palabras, una comunidad que, manteniendo sus fuertes lazos primigenios, contruidos por tradiciones y costumbres -en definitiva, por relatos comunes-, esté compuesta como un ordenamiento racional de individuos libres, que -a su vez- actúan colectivamente dirigidos por su propia capacidad de razonar.

Luis Alegre describe este movimiento de síntesis como “la posibilidad del enlace entre los polos que han ido quedando escindidos (y que en último término remiten a la brecha entre sensibilidad y razón o entre naturaleza y libertad)”¹⁷⁴. Y para él es Kant quien guía este movimiento de la razón, con su *Crítica del Juicio*.

Es en el mismo arranque de esta obra que Kant distingue entre una filosofía teórica y una filosofía práctica, derivadas del concepto de naturaleza y del concepto de libertad, respectivamente. Mientras la primera es sensible (centrada en lo que conocemos mediante el entendimiento, o lo que Kant denomina como *razón pura*), la segunda se refiere al ámbito suprasensible (la ética, el imperativo categórico, hacia lo cual se aproxima nuestra *razón práctica*). Esquematizando un poco, podríamos decir que mientras a una le corresponde el estudio del Ser, a la otra le correspondería el Deber-Ser. En principio, entre estos dos mundos no hay tránsito posible. Sin embargo, “el concepto de libertad debe realizar en el mundo sensible el

¹⁷¹ EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*, Trotta, Madrid, 2006, p. 52.

¹⁷² *Ibid.*, p. 53.

¹⁷³ ALEGRE ZAHONERO, Luis. *Op. Cit.*, p. 191.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 152.

fin propuesto por sus leyes”, por lo que “[tiene], pues, que haber un fundamento para la *unidad* de lo suprasensible que yace a la base de la naturaleza con lo que el concepto de libertad encierra de práctico”¹⁷⁵. Ese fundamento sería justamente el *juicio*, concebido como “un término medio entre el entendimiento y la razón”¹⁷⁶. Y también como “la facultad de pensar lo particular como concepto en lo universal”¹⁷⁷.

Kant ilustra este “término medio” mediante un comprensivo análisis del juicio estético. Vamos a revisar sus elementos principales. En primer lugar, Kant separa el juicio lógico del juicio estético, lo objetivo de lo subjetivo, el conocimiento del gusto. Así, sostenemos que algo es bello no a partir de nuestro entendimiento del objeto que contemplamos, sino a partir de la imaginación; esto significa que el juicio estético se deriva del sujeto y de su sentimiento de placer o dolor, y no de una propiedad del objeto¹⁷⁸. Por otra parte, la satisfacción que determina el juicio de gusto es aquí totalmente *desinteresada*. El interés para Kant es “la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto”, vinculado –por tanto– con la facultad de desear. Por el contrario, “cuando se trata de si algo es bello (...) [quiere saberse] cómo [lo] juzgamos en la mera contemplación (intuición o reflexión)”¹⁷⁹. No es importante si, por ejemplo, al contemplar el Palacio de Versalles nos parece que llega a ser inmoral que se haya gastado tanto dinero en lujos que no consideraban a los más necesitados de esa época; sólo es relevante si sentimos satisfacción al ver dicha obra arquitectónica. En este sentido, la satisfacción no tiene nada que ver con el hecho de que lo contemplado nos parezca agradable o bueno. De ahí que, en un primer momento, Kant considere lo bello como lo que satisface *sin interés alguno*¹⁸⁰.

Luego Kant sostiene que lo bello es lo que, *sin concepto*, es representado como objeto de satisfacción *universal*¹⁸¹. Esta aseveración tiene dos partes: por un lado, la frase “sin concepto”. Como ya vimos, el juicio estético no se deriva de una

¹⁷⁵ KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio* (traducción de Manuel García Morente), Editorial Tecnos, Madrid., 2011, Introducción, II, [176], p. 86.

¹⁷⁶ *Ibid.*, Introducción, III, [177], p. 87.

¹⁷⁷ *Ibid.*, Introducción, IV, [179], p. 89.

¹⁷⁸ *Ibid.*, §1, [203], pp. 113-114.

¹⁷⁹ *Ibid.*, §2, [204], p. 115.

¹⁸⁰ *Ibid.*, §5, [211], p. 123.

¹⁸¹ *Ibid.*, §6 y §9.

propiedad del objeto; tampoco es captado a través del entendimiento puro. Veamos el didáctico ejemplo que da Alegre sobre este punto: cuando observamos una puesta de sol no decimos que *a nosotros* nos gustan mucho las puestas de sol, como si fuéramos los únicos capaces de apreciarlas; decimos, en cambio, que la puesta de sol es bella. Tampoco comparamos la puesta de sol con una idea abstracta de lo que son las puestas de sol: “Los juicios de belleza pretenden hacerse valer sin necesidad de remitir a ningún modelo, a ningún patrón, a ningún concepto por referencia al cual se pueda decir si se ajustan más o menos”¹⁸². Sería casi obsceno, agrega el autor, que dijéramos que una puesta de sol “es como de postal”¹⁸³. En el fondo, el juicio estético es un juicio, a la vez, subjetivo y universal. Su carácter universal, de hecho, se deriva de la definición de lo bello como aquello que genera satisfacción *sin interés*, precisamente porque el interés puede variar según la inclinación de cada cual (es un concepto privado). El desinterés, en contraste, “eleva” lo bello a un carácter universal. Se habla, por tanto, “de lo bello, como si la belleza fuera una cualidad del objeto y el juicio fuera lógico (como si constituyera, mediante conceptos del objeto, un conocimiento del mismo), aunque sólo es estético”¹⁸⁴. Este punto es clave porque es lo que permite, justamente, conectar lo particular con lo universal.

El tercer momento del análisis contrasta el juicio de lo bello con la finalidad. La causalidad de un concepto, en consideración de su objeto, dice Kant, es la finalidad. “Todo fin, cuando se le considera como base de la satisfacción, lleva consigo siempre un interés, como motivo de determinación del juicio sobre el objeto del placer. Así pues, no puede ningún fin subjetivo estar a la base del juicio de gusto”¹⁸⁵. Esto se deriva de la caracterización hecha en los momentos anteriores: no nos gustan las cosas por su interés para conseguir algo más, nos gustan las cosas en sí mismas. Tampoco nos gustan en consideración a su grado de perfección. Esto también es una conclusión lógica de lo que vimos antes: no derivamos la belleza de un concepto, como tampoco comparamos el objeto contemplado con un modelo previo. La idea de perfección -en contraste con la idea

¹⁸² ALEGRE ZAHONERO, Luis. Op. Cit., p. 161.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ KANT, Immanuel. Op. Cit., §6 [211], p. 123.

¹⁸⁵ Ibid., §11, [221], p. 134.

de belleza- presupone un modelo; las cosas son perfectas según se adecúan a él: “No puede haber regla objetiva alguna del gusto que determine, por medio de conceptos, lo que sea bello, pues todo juicio emanado de aquella fuente es estético, es decir, que su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto”¹⁸⁶. En definitiva, para Kant “*Belleza* es forma de la *finalidad* de un objeto en cuanto es percibida en él *sin la representación de un fin*”¹⁸⁷.

Por último, este tipo de juicio “exige la aprobación de cada cual, y el que declara algo bello quiere que cada cual *deba* dar su aplauso al objeto presente y *deba* declararlo igualmente bello”¹⁸⁸. Esto se relaciona con la existencia de lo que Kant entiende como el sentido común. Este sentido común sería la “la condición necesaria de la universal comunicabilidad de nuestro conocimiento”¹⁸⁹. El punto clave es la comunicabilidad universal: Kant se enfrenta contra las posturas escépticas que llegan a sostener que el conocimiento no puede ser verdaderamente comunicado. Una vez más, se capta la relevancia que tiene para Kant la idea de que pueda existir algo así como un juicio compartido sobre los objetos que contemplamos, de tal forma que lo particular y lo universal se alineen. Así, lo bello sería “lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una *necesaria* satisfacción”¹⁹⁰.

Siguiendo a Eagleton, tenemos aquí varias operaciones a la vez. Por un lado, está la cuestión del sujeto del conocimiento. Si todo conocimiento proviene, en definitiva, del sujeto, si no hay objetividad en el sentido tradicional del término, y si el sujeto -por su misma condición- no puede ser conocido plenamente -porque eso sería objetivarlo, es decir, anularlo como sujeto- , ¿cómo nos configuramos como sujetos? ¿Cuál será nuestra tierra firme? ¿Dónde echaremos raíces en cuanto sujetos? Este es, en el fondo, un problema político. Si extrapolamos la cuestión al problema del sujeto político, de la polis o de la *comunidad*, queda claro que nos enfrentamos al dilema de una comunidad abstracta de individuos sin

¹⁸⁶ Ibid., §17, [231], p. 147.

¹⁸⁷ Ibid., §17, [236], p. 152.

¹⁸⁸ Ibid., §19, [237], p. 153.

¹⁸⁹ Ibid., §21, [239], p. 155.

¹⁹⁰ Ibid., §22, [240], p. 157.

arraigo en una experiencia común, es decir, una comunidad sin práctica comunitaria. De acuerdo con el paradigma estético, según lo caracteriza Kant, “[lo] que nos conforma mutuamente como sujetos no es el conocimiento, sino una inefable reciprocidad en el sentimiento”¹⁹¹. Ante la ausencia de la comunidad en el incipiente orden social burgués, sostiene Eagleton, los filósofos ilustrados debían buscar un elemento que sirviera para cohesionar a los individuos que componían la sociedad. Lo estético pasó, pues, a “cargar con el peso de la comunidad humana”¹⁹².

Habría una incongruencia entre los fines declarados por la razón abstracta y la praxis de la sociedad burguesa: “A fin de universalizar mis actos, tengo que tener consideración hacia los demás, pero sólo en el nivel abstracto del entendimiento, no mediante una comprensión espontánea de sus complejas necesidades particulares. (...) Hay una necesidad, entonces, que no puede quedar satisfecha ni por la política ni por la moralidad, «promover una unidad entre individuos sobre la base de su subjetividad»; y es esto lo que puede aportar la estética”¹⁹³. Esto es similar a la crítica usual que se le hace al liberalismo político en nuestros tiempos. Así, por ejemplo, un filósofo político con claras influencias kantianas, como John Rawls, propone una teoría de la justicia en gran medida abstracta, separada de una teoría del bien, pero que -para hacerse efectiva- requiere de alguna encarnación política positiva en valores, costumbres o creencias, cuestión que no viene incluida por la misma propuesta teórica, que demanda un Estado neutral. ¿Dónde hallar, pues, este enlace, este arraigo? Kant proponía el juicio estético como gran articulador.

Volvamos a la definición dada por Kant al juicio de gusto como un juicio desinteresado, a la vez subjetivo y universal. ¿Cómo puede ser subjetivo si no contempla ningún tipo de interés? ¿Cómo aunar estas dos variables?: “Si el sujeto trasciende sus necesidades y deseos efímeros, el juicio verdaderamente subjetivo pasa por alto todas las contingencias que separan a un individuo de otro y encuentra un común denominador en todas ellas. Los juicios estéticos son, de este

¹⁹¹ EAGLETON, Terry. Op. Cit., p. 133.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid., p. 142. La parte citada al interior de la referencia es del libro *Kant and fine art*, de Salim Kemal.

modo, algo así como «impersonalmente personales», una especie de subjetividad sin sujeto (...). Juzgar estéticamente es declarar de manera implícita que una respuesta por completo subjetiva es la que todo individuo debe necesariamente experimentar, una que debe provocar el acuerdo espontáneo de todos”¹⁹⁴. Parece, sostiene Eagleton, que en lo estético estamos “previamente *moldeados* para coincidir”, como si constituyera una experiencia de “puro consenso sin contenido”, como si en lo estético se lograra la “solidaridad universal” que la ética política de la modernidad persigue, pero cuya praxis permanentemente elude¹⁹⁵. Recordemos lo que vimos más arriba sobre la *comunicabilidad* del juicio estético, basado precisamente en este carácter de sentido común que nos trasciende¹⁹⁶. Pareciera ser que el juicio estético es en Kant la condición previa para evitar la atomización de los individuos que componen la sociedad: “La intersubjetividad estética bosqueja una comunidad utópica de sujetos, unidos por la misma estructura profunda de su ser”¹⁹⁷. Mientras la vinculación de los individuos en el sistema político vendría dada, de forma externa, por el derecho y la coerción que se le asocia, el dominio de la cultura sería el del “consenso no-coercitivo”¹⁹⁸. Ante el vaciamiento de los vínculos políticos tradicionales, y la escisión de la política y la cultura, sería este último ámbito el que produciría el consenso basal necesario para mantener unida a la sociedad. Para Eagleton, claro está, la estética kantiana es una forma sutil de ideología, ya que permitiría encubrir esta profunda contradicción inherente al orden social burgués. No entraremos en ese tema, que excede las posibilidades de este ensayo, pero tomaremos nota del carácter eminentemente político de la operación estética, aunque de una forma -hasta cierto punto- inversa a la que vimos en la filosofía platónica. Mientras Platón disputó la hegemonía política con los poetas, en cuanto educadores tradicionales de la polis, los filósofos del siglo XIX, inspirados

¹⁹⁴ Ibid., p. 153. La parte citada al interior de la referencia es del libro *Essays in Kant's aesthetics*, de Ted Cohen y Paul Guyer.

¹⁹⁵ Ibid., p. 156.

¹⁹⁶ “Podría incluso definirse el gusto como facultad de juzgar aquello que hace *universalmente comunicable* nuestro sentimiento en una representación dada, sin intervención de un concepto” (KANT, Immanuel. Op. Cit., §40, [295], p. 220). Nótese la importancia que le concede Kant al juicio de gusto, como si este mismo fuera la *base de la comunicación*, aquella condición que nos permite comunicar a otros un sentimiento particular.

¹⁹⁷ EAGLETON, Terry. Op. Cit., p. 157.

¹⁹⁸ Ibid.

por la crítica kantiana, empiezan a pedir el regreso de los poetas como agentes restauradores de la unidad perdida.

Un caso paradigmático de esta visión es Friedrich Schelling. Una vez más, el punto de arranque es la cuestión -o la paradoja- del sujeto: cómo puede ser que la base de todo sea el sujeto, y que el sujeto sea -en último término- incognoscible. De acuerdo con Eagleton, “Schelling se refugia en la noción de una razón o identidad absoluta que trasciende la dualidad entre sujeto y objeto, «indiferente» a ambos, y que, a su vez, nunca puede objetivarse. Este absoluto así aparece como una especie de fuerza inconsciente que opera en el sujeto consciente”¹⁹⁹. La forma de *representar* esta fuerza inconsciente es, precisamente, el arte: “El arte es al mismo tiempo el órgano únicamente verdadero y eterno de la filosofía, lo que una y otra vez sigue hablándonos de lo que la filosofía no puede representar en su forma externa, a saber: el elemento inconsciente que hay en el actuar y el producir, y su identidad originaria con lo consciente”²⁰⁰. El mundo sería, en cierta forma, un escenario inefable que sólo podría comprenderse poéticamente. Así, la filosofía debe, para Schelling, “liquidarse a sí misma y convertirse en estética, invertir su ímpetu hacia adelante y dirigirse de vuelta hacia la poesía: ese lugar de donde salió hace ya mucho tiempo”²⁰¹.

Esta visión tiene un correlato en el análisis de Schelling sobre la relación del arte con la naturaleza. Precisamente una de sus ideas fundamentales es la conexión entre una esencia ilimitada y una forma limitadora: “Verdad es que la forma limitará a la esencia si se la trata independientemente de esta. Pero si la forma existe con la esencia y gracias a ella, ¿cómo podría sentirse limitada la esencia por aquello que ella misma crea?”²⁰². La “fuerza creadora”, en este sentido, se impone la medida a sí misma, se arraiga en un cuerpo o en una forma por sí misma; la autolimitación es una manifestación de esta fuerza inmanente²⁰³. Como dice más adelante: “sin los límites no podría manifestarse lo ilimitado”²⁰⁴. El mundo

¹⁹⁹ Ibid., p. 195.

²⁰⁰ SCHELLING, F. W. J. *System of transcendental idealism*; citado por Eagleton en pp. 196-197.

²⁰¹ EAGLETON, Terry. Op. Cit., p. 197.

²⁰² SCHELLING, Friedrich. *La relación del arte con la naturaleza*, Editorial Globus, Barcelona, 2014, p. 56.

²⁰³ Ibid., p. 57.

²⁰⁴ Ibid., p. 66.

se nos manifiesta a través de las formas limitadas de la naturaleza; la expresión humana hace lo mismo mediante el arte. En esta expresión de lo aparentemente inexpresable, el arte contribuye a captar la identidad que existe entre forma y materia.

Si Schelling le otorga al arte esta posición privilegiada en la realización de la vida humana, en la concreción del espíritu, también le asigna un rol político fundamental. O, mejor dicho, su reivindicación del arte va acompañada necesariamente de un llamado a la acción política. “El arte debe únicamente su nacimiento a una viva conmoción de los poderes más profundos del alma, que llamamos entusiasmo”²⁰⁵. “Hace falta un entusiasmo general por lo sublime y lo bello, como el que, en tiempo de los Médicis, hizo manifestarse a tantos grandes genios a su vez. El arte necesita una constitución política semejante a la que nos presenta Pericles en su elogio de Atenas (...). Es entonces cuando la vida pública se pone en marcha por móviles capaces de dar el impulso al arte, es entonces cuando puede medrar”²⁰⁶. “Sin un gran entusiasmo general no hay más que sectas, pero jamás opinión pública”²⁰⁷.

Si en Kant la cultura -y el arte- era aquello que permitía darle una tierra firme a una política racional de ciudadanos autónomos, para Schelling hay una inversión de los términos: lo que se necesita es un entusiasmo político generalizado que permita hacer florecer una nueva cultura. En ambos casos, sin embargo, el rol *político* del arte se eleva. El problema, en definitiva, no es (sólo) artístico o estético; es político. Se trata de una idea que expresa también Friedrich Schiller en sus influyentes *Cartas sobre la educación estética del hombre*, donde se reivindica -al igual que en la mención de Schelling a la oración fúnebre de Pericles- el ideal de la polis griega. Como explica Alegre: “El elogio que realiza Schiller de la polis griega se basa en la admiración de un ideal capaz de articular dos polos contrapuestos: la polis griega constituye una *comunidad* pero de *individuos independientes*; una *unidad orgánica* pero compuesta por *ciudadanos libres*; una *voluntad general* de la polis que no atenta contra los derechos de la *voluntad particular* de sus miembros y,

²⁰⁵ Ibid., p. 83.

²⁰⁶ Ibid, p. 84.

²⁰⁷ Ibid., p. 85.

a su vez, una *voluntad particular* de sus miembros que no anega su *dignidad como legisladores*²⁰⁸.

Pareciera ser, por lo tanto, que para el pleno cumplimiento del ideal político de la modernidad, los filósofos del siglo XVIII y XIX tuvieron que demandar el retorno triunfal de los poetas al centro de la polis.

2. La persistencia del mito

Cuenta la leyenda que, en medio de una batalla naval, los atenienses se vieron enfrentados a la visión de un eclipse de sol. Notando que un marinero estaba aterrorizado ante la súbita oscuridad que se cernía sobre ellos, Pericles le habría tapado los ojos con su capa. Luego de preguntarle si aquello le producía -o le hacía pronosticar- algún daño, el marinero habría respondido que no. Entonces Pericles habría retrucado que, así como no temía un daño al tener los ojos tapados, tampoco debía temer a la oscuridad del eclipse, ya que la única diferencia entre estos fenómenos era que la capa cubría sólo sus ojos y el eclipse cubría los ojos de muchos. Esta era una explicación racional para conjurar la superstición, para alejar el miedo. Pero la estructura de la explicación no es muy distinta de la estructura del mito. Los mitos también son historias “que son contadas para ahuyentar algo”²⁰⁹. Según Hans Blumenberg, esta anécdota ilustra que “la línea fronteriza entre el mito y el *lógos* es imaginaria, lo cual hace que no podamos dar por zanjada la cuestión sobre la función del *lógos* del mito en la elaboración del absolutismo de la realidad. El mismo es una muestra del trabajo, de muchos quilates, del *lógos*”²¹⁰. En otras palabras, lo que en la modernidad llamamos razón se ha construido sobre un lento trabajo sobre el mito, como si la razón no fuera otra cosa que una laboriosa talladura sobre la roca informe de los relatos míticos. Así, “la serenidad e imparcialidad de la visión de mundo que [la teoría] presupone son ya un resultado

²⁰⁸ ALEGRE ZAHONERO, Luis. Op. Cit., p. 199.

²⁰⁹ BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 41.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 19-20.

de aquel trabajo milenario del propio mito, que narraba lo monstruoso como algo pasado hacía ya muchísimo tiempo y empujado a los márgenes del mundo”²¹¹.

Como también asevera Cassirer, sería un profundo error asumir una visión “patológica” del mito, como si se tratara de una simple enfermedad del lenguaje. En realidad, el mito está imbricado con “todas las demás actividades humanas: es inseparable del lenguaje, de la poesía, del arte y del más remoto pensamiento histórico”²¹². Sin embargo, el mismo Cassirer nos cuenta con lujo de detalle cómo la filosofía, desde Platón en adelante, libró una enconada batalla contra el mito. El trasfondo de esta batalla es política y -al menos según la visión de Cassirer- se confunde con la vieja dicotomía entre el gobierno de la ley y el gobierno de los hombres, el Estado-razón versus el Estado-poder²¹³. Por cierto, la idea -propia de la filosofía griega- de una ley impersonal, no hizo escuela en el cristianismo, sino que llegó a encarnarse recién después de la Ilustración. El Estado cristiano fue también un Estado legal, pero su ley era el producto de una voluntad, de un legislador. Por supuesto, se trató de un legislador suprahumano, el dios cristiano²¹⁴. La ley de dios fue asumida como objetiva -algo muy parecido a la ley “impersonal”- aunque en la práctica su interpretación y aplicación le correspondía al monarca de cada territorio (o al papado).

En fin, Cassirer -reconociendo la relevancia y, de alguna forma, la pervivencia del mito a lo largo de la historia humana- asume una visión dicotómica, donde la filosofía representaría el avance de la razón y el mito el trasfondo irracional de las acciones humanas. La construcción del Estado moderno -racional, impersonal, basado en el dominio de la ley- sería una construcción avanzada *contra* el mito, representante de las fuerzas vivas y arbitrarias de la sociedad y de la historia. En contraste, para Blumenberg, la propia razón es inseparable de sus rasgos míticos y el mayor peligro social vendría dado por la mitificación de este orden racional. Traducido este pensamiento en términos políticos podríamos decir que la noción misma de un Estado racional, desprovisto de elementos míticos, sería

²¹¹ Ibid., p. 34.

²¹² CASSIRER, Ernst. Op. Cit., p. 31.

²¹³ Ibid., p. 93.

²¹⁴ Ibid., p. 116 y ss.

producto de un proceso de mitificación. Volveremos sobre esto al final de este apartado.

Quizás en este punto sería bueno desandar un poco nuestros pasos. ¿Qué elementos, propios de la estructura del mito, le otorgan su pervivencia a través de la historia? ¿Qué es lo que lo hace -si seguimos a Cassirer- tan peligroso, o -si seguimos a Blumenberg- tan ineludible? Tomemos un mito cualquiera, como el de Orfeo y Eurídice²¹⁵. La versión canónica dice que Orfeo atravesó el inframundo para recuperar a su amada muerta –Eurídice- y que, gracias a su música, logró que los dioses se compadecieran y la dejaran salir. La única condición que le impusieron fue que no se diera vuelta a mirarla. Cuando estaba a punto de llegar al umbral del inframundo, Orfeo –a pesar de la prevención- se dio vuelta; al posar sus ojos sobre ella, Eurídice se desvaneció (según Ovidio, cayó por un precipicio y desapareció en la oscuridad). Orfeo habría intentado, en vano, volver a convencer a los dioses de recuperarla.

Esta historia contiene varios elementos que podrían homologarse a otras historias, como la resurrección, el viaje a los infiernos para recuperar a la amada (que puede ser tomado como un viaje metafórico) o la música que ablanda los corazones de los seres más insensibles. Me interesa un punto particular que tiene resonancia en otras historias: la advertencia de no mirar atrás. En el mundo judeocristiano esto tiene correlato en la advertencia de los ángeles a Lot cuando él y su familia huían de Sodoma, consejo que fue desoído por la esposa de Lot, quien terminó convertida en una estatua de sal. Similar advertencia podemos apreciar, en la cultura popular del siglo XX, cuando Indiana Jones previene a Marion de mirar a los espíritus que emergen del Arca de la Alianza en *Los cazadores del arca perdida*. En el caso de Lot e Indiana Jones, al menos, se nota aquí una referencia a la sacralidad de lo visto; ver al dios o sus manifestaciones directas sería una especie de transgresión. En el caso de Orfeo, en cambio, pareciera ser que la obligación de no mirar atrás tuviera relación con una exigencia de la fe. O, también, podría constituir la regla canónica para atravesar el umbral que separa a los dos

²¹⁵ Cabe señalar que Blumenberg realiza un rico y exhaustivo análisis del mito de Prometeo para ejemplificar sus tesis (en realidad, dos tercios de su libro consisten en este análisis). Aquí hemos optado por un mito menos “cargado” histórica y filosóficamente, aunque igualmente conocido.

mundos en tensión, el natural y el sobrenatural. Esta operación se replica en la película animada *El viaje de Chihiro*, de Hayao Miyazaki, historia que combina elementos clásicos del teatro japonés y la literatura oriental con la figura de *Alicia* en la clásica novela de Lewis Carroll²¹⁶. En la película, la niña protagonista y sus padres atraviesan un túnel y llegan a lo que parece ser un parque temático abandonado, pero que en realidad es un mundo alternativo de criaturas mágicas (de hecho, son unos baños termales para dioses y espíritus). Allí, la niña atravesará múltiples obstáculos y desafíos para salvar a sus padres, que se han convertido en cerdos por comer alimentos del lugar sin autorización (esto parece ser una referencia homérica, lo que nos demuestra la riqueza de significados del mito, que vuelve a re-presentarse a través de las épocas, con diferentes ropajes). Finalmente, la niña logra salvarlos, pero se le advierte que a contar del momento en que atraviese el riachuelo no podrá mirar atrás. Y, así, atraviesa el riachuelo y luego el túnel que la llevó a ese extraño mundo sin darse vuelta. Con esto pareciera ser que el secreto del umbral entre los dos mundos quedaría asegurado, surgiendo incluso cierta ambigüedad respecto de la realidad de las vivencias de la niña.

Lo importante para nosotros es que la advertencia de los dioses resuena en la literatura y el arte posterior. No entendemos a cabalidad por qué esta advertencia es necesaria, pero entendemos que cuando pedimos la intercesión de los dioses debemos regirnos por sus reglas. La creación de reglas es uno de los *atributos* del dios; la obediencia a dichas reglas es nuestro *tributo* a su gracia, la forma práctica en que se viabiliza su voluntad. En otras palabras, puede ser que no entendamos a cabalidad la semiótica de los dioses, pero de alguna forma la *comprendemos*. Esta comprensión intuitiva es lo que yace en el fondo del atractivo de los relatos míticos. Sus tropos y lugares comunes se siguen repitiendo de diversas formas en los relatos modernos. Ya sea en un blockbuster de aventuras, como Indiana Jones, o en una fábula familiar, como Chihiro, la advertencia se reitera y vuelve a tener sentido para nosotros como espectadores.

He indicado previamente que no siempre entendemos los fundamentos de las acciones míticas (en este caso, no entendemos a cabalidad el porqué de la

²¹⁶ MONTERO, Laura. *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*, Dolmen editorial, Palma de Mallorca, 2012.

advertencia). Sin embargo, esto no debe confundirse con la arbitrariedad. Según Blumenberg, el mito no admite cualquier cosa, rechaza lo arbitrario: “no debe recaer sobre él la sospecha de que es algo artificial”²¹⁷. No es sencillo para un escritor emular un mito, crear mitos nuevos. La estructura mítica debe parecer impuesta, como si hubiera sido dictada por una influencia divina o como si proviniera de una larga tradición, ineludible para el artista. El éxito de las novelas de J.R.R Tolkien, por ejemplo, tiene mucho que ver con la *construcción de mundos* realizada por el autor. Al crear una cronología, un mapa, una serie de lenguas derivadas de múltiples razas, cada cual con sus linajes dinásticos e historias compartidas -que, a su vez, toman, en gran parte, el modelo de las viejas leyendas británicas y germanas-, el autor logró generar la impresión de una historia impuesta, previamente existente y arraigada en una cultura previa²¹⁸.

Este sentido “impuesto” del mito se vincula también con su carácter indubitado: “Los mitos no contestan a preguntas, hacen las cosas incuestionables”²¹⁹.

Ahora bien, dijimos al iniciar este capítulo que el mito había sido constreñido por el dogma. Con esto quisimos indicar que, con el auge de la cristiandad, el mito perdió su centralidad política. Pero en ningún caso quedó extinto. Por un lado, nuevos mitos -no reconocidos como tales- dieron forma a la política cristiana; por otro lado, los viejos mitos se mantuvieron vivos en la memoria no sólo de los eruditos, sino también de los pueblos, convertidos ahora en cuentos y leyendas. Los nuevos mitos, sin embargo, no asumieron la flexibilidad, el pluralismo del pensamiento mítico griego. El mito es, por esencia, no dogmático, de ahí su pervivencia: “Lo que falta al mito es cualquier tendencia a una continua autodepuración, a un ritual penitencial por las desviaciones, a un rechazo de lo no

²¹⁷ BLUMENBERG, Hans. Op. cit., p. 143.

²¹⁸ El lector atento está consciente de que la historia del anillo tiene parecidos importantes con la saga de los Nibelungos y con el mito de Giges (narrado este último, en un notable giro irónico, por Platón en *La república*). Pero lo relevante es cómo el autor logra hacer suyo este material incorporándolo en un engranaje mucho más complejo, que al lector no le parece arbitrario, sino natural. Aquí vislumbramos nuevamente la concepción originaria de la mimesis aristotélica donde el artista emula a la naturaleza en su carácter *poiético* (cuestión que también aparece en la definición kantiana del genio como un creador de reglas para el arte -véase el parágrafo 46 de la *Crítica del juicio*- y en la noción de Schelling de la *fuera creadora* que ya analizamos).

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 142.

procedente –como un triunfo de la pureza-, a un enjuiciamiento de los espíritus. El mito carece de esos seres marginales que necesita la postura dogmática para mantenerse a sí misma dentro de la presión definitoria: los herejes”²²⁰. Para Blumenberg, la diferencia clave en la tríada filosofía-mito-dogma es la siguiente: la filosofía trae al mundo un “preguntar sin tregua”, que choca constantemente contra las historias e imágenes del mito. El mito, de cierta forma, clausura el preguntar, pero lo clausura sin violencia, simplemente deleitándose en sus propias historias. En cambio, el dogma pone un freno tanto a las imágenes como a las preguntas, que condena como desviaciones²²¹.

En este contexto, un nuevo mito toma fuerza con la modernidad: el de poner fin al mito. Y, paradójicamente, la raíz de este nuevo mito es filosófica. La raíz sería, a juicio de Blumenberg, el idealismo alemán con su pretensión de “cierre” de la historia²²². La idea fundamental sería “la autogénesis, la autocreación del sujeto”²²³. Por supuesto, esta pretensión de dejar atrás por completo la vieja estructura mítica de pensamiento choca una y otra vez consigo misma:

Con cada pretensión de llevar a un mito a su punto final va implicada la pretensión más general de acabar, lo que se dice, el mito, presentando un último mito. La evidencia de que éste sea el último requiere una totalidad, una perfección, cuya deletérea efectividad no consiste, precisamente, en cumplir la intención de que se imponga la renuncia a seguir produciendo mitos, sino, antes de nada, en hacer experimentar la fascinación —que no deja descansar ni un momento— de hacerlo igual al modelo, manteniendo el estándar establecido por él o, incluso, superándolo. Esto significa, en las condiciones de la época moderna, que ya no puede inventar dioses ni apenas alegorías, poner, en el lugar de los antiguos nombres, nombres nuevos, que van de lo abstracto a lo hiperabstracto: el yo, el mundo, la historia, lo inconsciente, el ser. (...)

²²⁰ BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*, op. Cit., p. 262.

²²¹ Ibid., p. 282.

²²² Ibid., p. 291 y ss.

²²³ Ibid., p. 294. Esta caracterización coincide en parte con lo planteado por Terry Eagleton a propósito de la estética. La idea de que el sujeto -de por sí incognoscible- sea el punto de arraigo de la realidad, trae consigo una serie de problemas filosóficos que deben ser resueltos por los filósofos modernos. En sus intentos de solución aparecen, justamente, nuevos elementos potencialmente míticos.

Tales proyectos de totalidad son justamente míticos por quitar el placer de seguir preguntando e inventando más²²⁴.

Por cierto, podríamos criticar al propio Blumenberg por tratar de dar cuenta desde afuera -¿alegando un imposible punto arquimiliano?- de la tendencia totalizante de toda aventura filosófica. Pero lo interesante de su análisis es que nos pone en guardia frente a la pretensión filosófica de depurar el pensamiento de sus orígenes y rasgos míticos, movimiento de clausura tanto más peligroso por su falta de autoconsciencia.

Aunque probablemente no coincidiría con el marcado escepticismo de Blumenberg, Cassirer plantea una crítica similar al desarrollo de la filosofía de la historia desde Hegel en adelante. Para Hegel -sostiene Cassirer- “la historia es el desarrollo del Espíritu en el Tiempo, como la Naturaleza es el desarrollo de la Idea en el Espacio”²²⁵. Si esto es cierto, es preciso reivindicar esta realidad que suele ser vilipendiada por el pensamiento. Es evidente que la historia no se ajusta a nuestros ideales morales y que el curso del mundo no se ajusta a nuestras expectativas, lo que nos lleva en muchas ocasiones a acusar la realidad. Esta tensión lleva implícita la distinción filosófica entre un mundo sensible (la naturaleza) y un mundo inteligible (la razón práctica o la moral). Por un lado la naturaleza - nuestro mundo “degradado” producto de la caída tras el pecado original- y por otro lado el mundo de las ideas o el reino de Dios según la filosofía cristiana; por un lado el Tiempo, es decir, la historia y su sucesión de crímenes y, por otro, la Eternidad. Dicotomía que tiene -nos dice Cassirer- una complicación adicional en el caso de la filosofía cristiana: el hecho *histórico* de la encarnación²²⁶. Ya no se trataría, pues, de dos mundos en tensión, sino de un solo mundo atravesado por la contradicción. Esa es -según Cassirer- la aporía que Hegel busca resolver: “En la historia, los dos factores, “tiempo” y “eternidad”, no están separados el uno del otro; están compenetrados el uno con el otro. La eternidad no trasciende el tiempo; por

²²⁴ Ibid., p. 314.

²²⁵ CASSIRER, Ernst. Op. cit., p. 301.

²²⁶ Ibid., p. 307.

el contrario, hay que buscarla en el tiempo”²²⁷. Así, “en el sistema hegeliano la historia no es una pura apariencia de Dios, sino su realidad: Dios no sólo “tiene” historia, es historia”²²⁸.

Esta noción suscita, para Cassirer, un nuevo peligro, sobre todo en cuanto tiene un correlato en la filosofía política. Porque, para Hegel, la forma en que se materializa este espíritu histórico es el Estado, que funge como una suerte de destino de los pueblos, como auténtico *telos* de la historia: “es el Estado el primero en ofrecer una materia que no sólo es *apropiada* a la prosa de la historia, sino que incluye la producción de dicha historia en el progreso mismo de su propio ser”²²⁹. De ahí que Cassirer advierta: “Si la realidad hay que definirla en términos de historia, más bien que en términos de naturaleza, y si el estado es el requisito previo de la historia, de ello se infiere que debemos considerar al estado como la realidad suprema y más perfecta. (...) Para Hegel, el estado no sólo representa, sino que es la encarnación misma del «espíritu del mundo»”²³⁰.

Cassirer es consciente de que el sistema hegeliano es, en gran medida, una respuesta a Kant, a la aporía que notamos en el apartado anterior: la falta de encarnación práctica -o, podríamos decir, *histórica*- de su modelo de sociedad. El orden social burgués como un orden vaciado de contenido, meramente formal, carente, por lo tanto, de llevar sus propios principios a la práctica. Un orden atravesado por la aparente imposibilidad de reconciliar en un solo proyecto los dictados de la razón y los de la sensibilidad. Sin embargo, para Cassirer también es obvio que en esta verdadera divinización del Estado, Hegel y sus seguidores han dado a luz a un nuevo mito, más peligroso que los anteriores²³¹. Por cierto, el libro de Cassirer está escrito en el contexto de la destrucción de Europa y del auge del nazismo; su alegato contra todo tipo de mito, o su idea de que la civilización sólo se logra empujando hacia afuera la “tiniebla del mito”²³², parece atendible en esta

²²⁷ Ibid., p. 308.

²²⁸ Ibid., p. 311.

²²⁹ HEGEL, G.W.F. *Filosofía de la historia*, citado por Cassirer en op. Cit., p. 311.

²³⁰ CASSIRER, Ernst. Op. Cit., p. 311.

²³¹ Nótese cómo caracteriza Nietzsche, ese otro gran crítico del pensamiento hegeliano, al Estado moderno en *Así habló Zaratustra*: “Estado se llama el más frío de todos los monstruos fríos. Es frío incluso cuanto miente; y ésta es la mentira que se desliza de su boca: «Yo, el Estado, soy el pueblo.»”. NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 86.

²³² CASSIRER, Ernst. Op. cit., p. 352.

situación de crisis, aunque pueda no ser tan exacto si consideramos los argumentos de Blumenberg. Lo importante para nosotros es comprender los riesgos inherentes a mitificar ideas filosóficas o construcciones sociales. Noción que, como veremos en los capítulos siguientes, también alcanza a la utopía, y su potencial de convertirse -dadas ciertas condiciones- en aquel temible *sueño de la razón* que crea *monstruos*.

3. La ratio tecnocrática y la razón poética

Antes de entrar en el tercer factor que marca el retorno de los poetas -la utopía, concepto que nos servirá para despejar mejor los entrecruzamientos entre poesía y política-, nos debemos un último comentario sobre el concepto de razón. Hasta aquí hemos asumido una noción relativamente estrecha de razón, pero esto no tiene por qué ser necesariamente así. El pensamiento del siglo XX no sólo nos ha dejado caminos sin salida, sino que también nos ha legado diversos intentos de escape a la lógica dicotómica que escinde razón y sentimiento, *lógos* y mito.

En este punto es necesario retrotraerse y distinguir -como hace Heidegger- entre *ratio* y *lógos*. En “La proposición del fundamento”, el filósofo identifica la palabra latina *ratio* con el pensar calculador. Esta reflexión -o “meditación”, como dice Heidegger- arranca de un análisis de la alocución latina *Nihil est sine ratione* (“Nada es sin fundamento”), elevada por Leibniz a principio básico del razonar. Esto significa que “todos y cada uno de los entes tienen un fundamento”²³³. Pero, también, atendiendo el significado de *ratio* como el *dar cuenta* de algo, esta fórmula supone que todo ente es calculable: “La proposición del fundamento [“Nada es sin fundamento”] es la proposición fundamental del representar racional, en el sentido del calcular que asegura el emplazamiento”²³⁴. De esta forma, lo que se concibe en

²³³ HEIDEGGER, Martin. “La proposición del fundamento” (traducción de Félix Duque) [en línea], Edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS [consultado el 23-10-2023], p. 11. Disponible en: https://www.academia.edu/download/63928485/HEIDEGGER_Martin_La_Proposicion_Del_Fundamento20200715-73595-qej42y.PDF. El texto corresponde a una conferencia dictada en 1956, sobre la base de un curso que se llevó a cabo entre 1955 y 1956 en la Universidad de Friburgo. Cabe mencionar que “La pregunta por la técnica”, texto con el que tiene evidentes vínculos, se basa en una conferencia dictada el año 1953.

²³⁴ Ibid., p. 6.

la época moderna como razón es una suerte de dominio sobre las cosas, susceptibles ahora de cálculo y medida (más adelante nos dice Heidegger que la palabra *ratio* era originalmente una palabra del “lenguaje mercantil romano”²³⁵). De acuerdo con Jorge Acevedo la caracterización del *lógos* por parte de Heidegger resultaría completamente contrastante con esta noción: “Aunque ambas palabras suelen traducirse al castellano por “razón”, tienen significados radicalmente diferentes. El *lógos* es un hablar, un decir que recoge y reúne; pero —a diferencia de la *ratio*—, deja reposar en sí mismo a aquello que recoge y reúne, llevándolo o reconduciéndolo a lo que le es más propio. La *ratio*, por el contrario, estaría siempre dispuesta a violentar a lo razonado, en aras de eso a lo cual la *ratio* se supedita: el aseguramiento y dominio incondicionados de lo real. Frente a la *ratio*, el *lógos* se caracteriza por el respeto: deja ser”²³⁶. Como vemos, este contraste es muy parecido al que hacía María Zambrano entre filosofía y poesía en general, donde el filosofar suponía violentar la cosa para extraer -o abstraer- el conocimiento, mientras que el poetizar conllevaba una actitud de admiración hacia la cosa misma²³⁷.

En el contexto de la era técnica, el pensamiento ha sido invadido por la *ratio*, la razón calculadora. Recordemos que Heidegger había considerado a la *téchne* dentro de la *poiesis*, entendida esta última como un traer lo que no está presente a la presencia. Sin embargo, la técnica moderna -sostiene el filósofo- no operaría en el ámbito de la antigua *téchne*. Es decir, no ocuparía el espacio del producir (de la *poiesis*): “El desocultar imperante en la técnica moderna es un provocar que pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales puedan ser explotadas y acumuladas”²³⁸. La técnica moderna desocultaría lo real como *constante*²³⁹. Es decir, como *stock*, como subsistencias. La naturaleza es vista, según este desocultar, como el “principal almacén de existencias de energías”²⁴⁰. En la física moderna “la naturaleza se anuncia (...) mediante el cálculo

²³⁵ Ibid., p. 16.

²³⁶ ACEVEDO, Jorge. *Heidegger: existir en la era técnica*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2014, p. 246.

²³⁷ Véase el capítulo 2 de esta tesis.

²³⁸ HEIDEGGER, Martin. “La pregunta por la técnica”, op. Cit., p. 128.

²³⁹²³⁹ Ibid., p. 136.

²⁴⁰ Ibid.

establecible”²⁴¹. Con este desarrollo la lógica de la *ratio* es llevada hasta su extremo.

Esta lógica ha ido colonizando no sólo a la ciencia, sino también los negocios y la esfera pública. La política moderna también tiende hacia esta forma de concebir la razón. Así surge el gobierno de los técnicos, que aplican la lógica calculadora ya no sobre la naturaleza, sino sobre la población misma. Entramos en los tiempos del recurso o del capital humano.

Uno de los procesos históricos más relevantes del siglo XX fue la consolidación de la burocracia. El poder burocrático funciona sobre la base de un sistema normativo que se presume de no ser político ni moral, sino estrictamente *técnico*. En virtud de esta autocomprensión del poder burocrático, las decisiones que toman sus operadores quedan, por regla general, sustraídas del escrutinio público, funcionando a la vez por sobre y por debajo del despliegue de los discursos políticos y morales propios de la democracia.

La estructura burocrática permite que sus agentes limiten al máximo sus responsabilidades individuales en los actos de la administración. Esto genera precisamente una disolución de la culpa en la responsabilidad de esa nueva “persona” en la que deviene el Estado. Es lo que Arendt denomina acertadamente el poder de *Nadie*²⁴². Pues bien, esta estructura de pensamiento es similar a la que vemos en el caso del “desocultar provocante” al que se refiere Heidegger. Mediante este desocultar se liberan energías que buscan acumularse, pero que terminan sobrepasando al agente que las libera, como en la fábula del aprendiz de brujo. Se actúa, por tanto, como si no se actuara; la mirada calculadora permite abstraer los nombres y los rostros -demasiados para ser contados- que se verán afectados por sus políticas.

Volvamos, por un momento, a la frase que citamos en la introducción a este trabajo: “se acabó el tiempo de la poesía, ha llegado el tiempo de la prosa”. Si la analizamos caritativamente quiere decir que los gobernantes deben ser responsables en la implementación de sus políticas y no pueden dejarse llevar por el impulso poético (que, según esta visión, sería potencialmente destructivo). Es

²⁴¹ Ibid., p. 138.

²⁴² ARENDT, Hannah. *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2005, p. 110.

una frase que apunta, como el discurso platónico, a la impronta racional de las acciones políticas. En un sentido moderno diríamos que se trata de asegurar el actuar eficiente de la maquinaria estatal.

Para Hannah Arendt la actitud platónica hacia los poetas se encontraba arraigada en una desconfianza generalizada de los políticos griegos hacia la poesía. Esta desconfianza se reflejaría en una frase de Pericles: “filosofamos sin afeminación y amamos la belleza con buen juicio”, de donde se desprendería que “es la *polis*, lo político, lo que pone límites al amor a la sabiduría y al amor a la belleza”²⁴³. Para evitar los excesos -la “afeminación” y la falta de juicio- es que los griegos se organizaban políticamente. Lo que los diferenciaba, entonces, de los bárbaros, no era su elevada cultura, sino la polis, la que a su vez “limitaba todo aquello que era esencialmente cultural”²⁴⁴. La cultura aparece aquí constreñida -regida- por un principio de carácter político.

Sin embargo, esta interpretación puede ser controvertida. Cornelius Castoriadis no considera que esta frase evidencie un desdén hacia la belleza o una inferioridad de lo cultural respecto de lo político, ni que sea evidente la idea de limitación por parte del juicio político, como si este juicio fuera algo externo a la cultura. Habría, en realidad, una vivencia política (esto es, *colectiva*) de la cultura. Así, la famosa frase de Pericles podría interpretarse como “vivimos en el amor de la belleza y de la sabiduría y en la actividad que suscita este amor; vivimos por la belleza y la sabiduría, con ellas y a través de ellas, pero lo hacemos evitando las extravagancias y la molicie”²⁴⁵. La belleza y la sabiduría serían, pues, dos valores que se experimentan en comunidad; de ahí que no exista una separación tajante entre estos y el objeto de la política. El ciudadano de Atenas sería “un ciudadano para quien el arte y la filosofía han llegado a ser modos de vida”²⁴⁶.

La razón de esta imbricación es que la polis -como la propia Arendt admite- no está hecha sólo de palabras; también necesita de un mundo de objetos, un mundo físico que sirva de escenario y marco para la acción: “el *homo faber*,

²⁴³ ARENDT, Hannah. *Cultura y política*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2016, p. 36.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ CASTORIADIS, Cornelius. *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, Barcelona, 2005, p. 130.

²⁴⁶ Ibid., p. 131.

fabricante de utensilios, inventó los útiles e instrumentos para *erigir un mundo*, y no -al menos, de manera fundamental- para ayudar al proceso de la vida humana”²⁴⁷. Esto último es lo que -según vimos en el primer capítulo- Arendt denomina la labor, ámbito que separa tajantemente del trabajo y de la producción. La labor es una actividad propia de la vida privada. En contraste, tanto productores como políticos comparten el espacio público. Así, el mundo de los objetos artísticos no tiene su origen en las necesidades vitales ni en la supervivencia, sino en el “deseo de erigir un dique de defensa contra la propia mortalidad, de colocar algo, entre lo perecedero del ser humano y lo imperecedero de la naturaleza”²⁴⁸. Aquí nuevamente vemos que el arte y la poesía eran fundamentales para la política, sólo que en este caso el rol de los productores consistía en preservar algo de la praxis humana, hacerla –en cierta medida- inmortal.

El conflicto entre productores y políticos no surge, pues, porque ocupen ámbitos distintos, sino que se origina a partir de esta misma convivencia (y, podríamos agregar, a raíz de esta dependencia mutua). Es un conflicto por el predominio, es la pregunta de si el espacio público “debería ser gobernado por los principios de aquellos que lo han erigido –es decir, por el hombre en tanto que *homo faber*– o provenir directamente de las interacciones entre la gente, que se manifiestan en el mundo a través de hechos, palabras y acontecimientos [es decir, la política]”²⁴⁹. Arendt intenta demostrar la necesidad de una separación entre lo cultural -lo poético- y lo político, pero más allá de la necesidad analítica o conceptual de esta separación, lo cierto es que estos espacios se refuerzan mutuamente: “Toda la cultura empieza con esta especie de fabricación del mundo, que en términos aristotélicos es ya una *athanatidzein*, un hacer inmortal. Fuera de un mundo así –es decir, fuera de lo que llamamos “cultura” en el sentido más amplio–, la acción (...) no dejaría ningún rastro; no habría ninguna historia”²⁵⁰. Lo que se crea cada vez es un mundo o, como ha dicho Nancy, una pluralidad de mundos: “El arte siempre es cosmogónico, pero expresa la cosmogonía como lo

²⁴⁷ ARENDT, Hannah. *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 170. El énfasis es mío.

²⁴⁸ ARENDT, Hannah. *Cultura y política*, op. Cit., p. 39.

²⁴⁹ Ibid., p. 38.

²⁵⁰ Ibid., p. 40.

que es: necesariamente plural, difractada, (...) ya que es el nacimiento de un *mundo* (y no la construcción de un sistema)”²⁵¹.

¿Qué sería de la política sin este mundo -o estos mundos- en común? La obra de los creadores -o de los productores, si se quiere- establece el escenario de los discursos políticos. Y, en el caso de la poesía -entendida ahora como arte literaria-, ofrece las raíces del *sentido* a esos discursos. No se legisla en un espacio abstracto, sino en un espacio cultural determinado, donde los diversos sentidos ciudadanos se entrecruzan y, a veces, luchan entre sí.

Sin embargo, la ignorancia de lo poético, como aseveramos anteriormente, elude el punto establecido por Arendt: que el mundo público sólo deviene mundo en virtud de la creación. El arte es cosmogónico -creador de mundos- porque establece un universo de sentido en el cual la ciudadanía puede verse reflejada. Cuando la política abandona el sentido para resguardar simplemente la eficiencia de su propia maquinaria, se termina entregando también al desocultar provocante que libera energías -naturales y humanas- que están por sobre su propia capacidad de actuación. El actuar sin sentido es lo que desencadena, precisamente, la desmesura que se quería evitar en un principio. De esta forma, sustraen a la propia política de su elemento esencial, que es la creación a través de la palabra, la palabra que pone en movimiento un nuevo comienzo y que también legisla²⁵².

Frente a este dominio de la *ratio* calculadora, diversos pensadores han defendido un retorno al *lógos* en su sentido originario. Ya vimos el caso de Heidegger; revisemos ahora, aunque sea brevemente, a María Zambrano. Esta filósofa española propuso el concepto de *razón poética*²⁵³, razón que implica la asunción de un nuevo razonar, que recobra los elementos creativos de la palabra que existían en el *lógos*. Como indica Jorge Acevedo, no debe confundirse este razonar con la poesía entendida como objeto de goce estético. Más bien, se referiría al principio intelectual detrás de la poesía, a esa captación de la cosa sin violencia que la autora le encomiaba a los poetas. Asimismo, se haría referencia a la creación o *poiesis*, es decir, a las posibilidades creativas de la palabra. Sin

²⁵¹ NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*, Arena libros, Madrid, 2006, p. 30.

²⁵² ARENDT, Hannah. *La condición humana*, op. Cit., pp. 201-202.

²⁵³ Véase: ACEVEDO, Jorge. Op. Cit., p. 251.

embargo, es imperioso notar que el primer uso del concepto está directamente conectado con la poesía en un sentido bastante literal. Así, en su epílogo a la antología poética *Madre España*, de 1937, donde se recogen obras de diversos poetas chilenos para colaborar con la causa republicana en la Guerra Civil española, Zambrano sostiene: “Y es con la poesía y con la palabra, es con la razón creadora y con la inteligencia activa (...) como hay que forjar este Renacimiento del pueblo español que traerá un mundo nuevo para todos los pueblos”. Para ello, agrega, “es preciso y más que nunca el ejercicio de la razón y la razón poética que encuentra en instantáneo descubrimiento lo que la inteligencia desgrana paso a paso en sus elementos”²⁵⁴.

En este primer uso del concepto da la impresión de que la razón poética se emparenta principalmente con la intuición. Frente al desgranar de la inteligencia, la razón poética intentaría encontrar la realidad “en instantáneo descubrimiento”. Habría aquí “un encuentro entre el esfuerzo discursivo, racionalizador y la dación graciosa de un intuir que se hace presente a mi razón”²⁵⁵. El concepto apunta a una forma más bien pasiva de conocimiento, a una espera de lo que la autora denomina “presencia”, presencia que -en el conocimiento poético- simplemente nos saldría al encuentro. Pues, justamente, a quien evita la soberbia del conocer entendido como posesión, dice Zambrano, “la realidad le sale al encuentro y su verdad no será nunca verdad conquistada, verdad raptada, violada; no es *alezeia*, sino revelación graciosa y gratuita; *razón-poética*”²⁵⁶.

En otros textos, sin embargo, esta pasividad se entiende más bien en el marco de una búsqueda; se trataría en realidad de una forma distinta de captar el mundo en su integridad, pero sin *desgranarlo* en sus elementos. Esta operación es ilustrada por la metáfora. Al igual que en Ricœur, aquí la metáfora no es entendida como una mera figura retórica o poética, ni tampoco como una simple aseveración falsa o contradictoria, sino como una forma de decir la verdad sobre el mundo. Para Zambrano es “una manera de representación de una realidad que no puede hacerlo

²⁵⁴ “A los poetas chilenos de *Madre España*”, en: VV.AA. *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, Panorama, Santiago, 1937, p. 39. Disponible en: memoriachilena.gob.cl

²⁵⁵ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, Fondo de cultura económica, México, 1994, p. 67.

²⁵⁶ *Pensamiento y poesía en la vida española*, en: *ibid.*, pp. 67-68.

de modo directo; presencia de lo que no puede expresarse directamente ni alcanzar definición racional. La metáfora es una definición que roza lo inefable”²⁵⁷. En suma, ella cumple “la función de definir una realidad inabarcable por la razón, pero propicia a ser captada de otro modo”²⁵⁸. El objetivo de la razón poética sería volver a ampliar la mirada humana sobre aquello de lo que -parafraseando a Wittgenstein- no se puede hablar. “Por el conocimiento poético el hombre no se separa jamás del universo y, conservando intacta su intimidad, participa de todo, es miembro del universo, de la naturaleza, de lo humano y aún de lo que hay entre lo humano, y aún más allá de él”²⁵⁹. Se trataría de un lenguaje *abierto*, que contrastaría con el lenguaje cerrado de carácter lógico-científico²⁶⁰.

Como se ha visto, más que definir este tipo de razón - hablar de ella, admite la autora, sería “casi imposible”-, María Zambrano la va asediando con diversas caracterizaciones. Así, se refiere a ella como un “saber de reconciliación, un nuevo entrañamiento”²⁶¹. Tiende aquí, por tanto, un puente entre la razón filosófica que - como plantea en *Filosofía y poesía*- abstrae las cosas para conseguir una unidad, un orden, y la poesía -entendida en su faz de creación artística- que, inmersa en la admiración de lo que es, rescata lo concreto en toda su multiplicidad. Así, no es de extrañar que uno de los imperativos que plantee el método de Zambrano es “sentir la vida”, “no sólo con el pensamiento, sino con la respiración, con el cuerpo”, “sentir la vida, donde está y donde no está, o donde no está *todavía*”²⁶². A juicio de la filósofa, la poesía busca captar la vida en toda su complejidad, incluso con su cuota de sufrimiento y muerte. Así, el poeta sería capaz de traer incluso la nada al ser; por otro lado, el poeta tendría la posibilidad de crear nuevos dioses. Es lo que la autora caracteriza como el *logos sumergido*, el sentir que “toda la razón no nos haya sido revelada”²⁶³.

Vemos, pues, que tanto Heidegger como Zambrano nos dan claves para una ampliación del concepto de razón (o para su reapertura, siguiendo la noción del

²⁵⁷ *Hacia un saber sobre el alma*, en: *ibid.*, p. 80.

²⁵⁸ *Hacia un saber sobre el alma*, en: *ibid.*, p. 80.

²⁵⁹ *Pensamiento y poesía en la vida española*, en: *ibid.*, p. 75.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 79.

²⁶¹ *Pensamiento y poesía en la vida española*, en: *ibid.*, p. 75.

²⁶² ZAMBRANO, María. *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989, p. 130. El énfasis es mío.

²⁶³ *Ibid.*

lenguaje poético como un lenguaje *abierto*). Para Heidegger el arte -lo poético- es el ámbito donde debe tener lugar “la reflexión sobre la técnica y la contraposición decisiva con ella”²⁶⁴. Es aquí donde podemos conjurar el desocultar provocante que convierte todo lo humano -y no sólo lo natural- en lo constante (en stock, en subsistencias), liberando aquellas energías que no podemos controlar. En el caso de María Zambrano, el concepto clave para captar -o, mejor dicho, para traer a la presencia- el *logos sumergido*, sería la *razón poética*, una forma de abrir nuevamente al ser humano al misterio del mundo, a lo que no es actualmente disponible porque no nos ha sido revelado.

Por cierto, ninguna de estas visiones escapa a la crítica. Ambas rozan el misticismo. En el caso de Heidegger, se ha dicho incluso que se acercaría peligrosamente a una re-mitificación del pensamiento²⁶⁵. Simplificando estas críticas, podemos decir que el violento renacer del mito a través de la poesía y del habitar poético es un riesgo que no puede ser desdeñado. Porque también la poesía es capaz de desencadenar fuerzas que van más allá de su propia comprensión. Como señala, una vez más, Hannah Arendt: “La política necesita de la cultura, y la acción necesita de la producción para lograr la estabilidad, pero aun así precisa también proteger de la amenaza de la cultura y la producción tanto a lo político como al mundo ya producido, puesto que toda producción es al mismo tiempo destrucción”²⁶⁶. Toda producción lleva en sí la posibilidad de su propia desmesura, su *hybris*. Es la paradoja de todo hacer soberano.

Dicho esto, lo importante es que tanto Heidegger como Zambrano hacen una evaluación crítica del concepto moderno de razón e incorporan en sus meditaciones los elementos que nosotros buscaremos en la utopía. Adelantándonos un poco, veremos en el pensamiento utópico la posibilidad de integrar la poesía -en tanto *poiesis*, creación de mundos, y metáfora, es decir, revivificación y *apertura* del lenguaje- dentro del alicaído espacio de la política moderna. Evitaremos, claro está, el cariz superficial de algunas de las construcciones utópicas existentes, para indagar más bien en *la función utópica* que las subyace.

²⁶⁴ HEIDEGGER, Martin. “La pregunta por la técnica”, op. Cit., p. 154.

²⁶⁵ Véase: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La política del poema*, Editorial Trotta, Madrid, 2007.

²⁶⁶ ARENDT, Hannah. *Cultura y política*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2016., p. 48.

Capítulo IV. El concepto de utopía

La utopía es una palabra ambivalente que ha sido descalificada en política tanto por la izquierda como por la derecha, considerada ya sea como un germen de lo totalitario ya como una ensoñación inútil o pequeñoburguesa, pero que resurge cada cierto tiempo y a la que debemos prestar atención. ¿Las declaraciones altisonantes sobre el fin de las utopías durante la década de 1990 no demuestran, con su propia vehemencia, la actualidad del problema? ¿No es precisamente esta ausencia lo que denuncia Mark Fisher en el *realismo capitalista*: la idea de que hoy es “imposible incluso imaginarle una alternativa” al capitalismo?²⁶⁷ “No hay alternativa” era el eslogan de Margaret Thatcher en la década de 1980. Ese es precisamente el discurso que sostiene la clausura del pensamiento utópico. Esta hostilidad hacia la utopía se parece a la que manifestaba la racionalidad política frente a lo que, parafraseando a María Zambrano, podríamos denominar la racionalidad poética; una vez más, se condena aquí aquello que, desde un extremo, se considera inútil o, desde otro, peligroso. Sin embargo, como adelantamos en el capítulo anterior, la utopía nos servirá justamente para entender a cabalidad el nexo que hay entre lo político y la poética, y por qué dicho nexo puede resultar virtuoso, más allá de los problemas que identificaremos en este recorrido.

Cabe mencionar que, si bien el concepto fue acuñado originalmente por Tomás Moro, no se agota en él. Como es sabido, la palabra –nacida de un juego verbal entre dos términos griegos, *ou-topos* (ningún lugar) y *eu-topos* (el buen lugar)- designa a una isla lejana visitada por un viajero -que interactúa con Moro en

²⁶⁷ FISHER, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 22. Como apuntamos en la Introducción, la película que Fisher utiliza como base de su análisis es *Children of men* (2007), de Alfonso Cuarón. En ella, la humanidad enfrenta una crisis de infertilidad: ya no hay nuevos nacimientos. El encuentro del protagonista con una mujer embarazada, por tanto, supone el inicio de una escapatoria violenta para salir del sistema distópico donde los personajes habitan: “La sospecha de que el fin ha llegado se conecta en *Children of men* con la idea de que tal vez el futuro solo nos depare reiteraciones y permutaciones” (p. 24). Si miramos un poco más atentamente notaremos que no es el fin a secas lo que se muestra en la película, sino el fin de lo político, su clausura, simbolizada justamente en la epidemia de infertilidad. Por el contrario, Hannah Arendt veía en el nacimiento el símbolo de un nuevo comienzo, es decir, la esencia misma de lo político (ARENDR, Hannah. *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 202).

una suerte de diálogo filosófico- y que se caracteriza por una organización extraña a ojos ingleses, con instituciones políticas que encarnan ciertos ideales propios del humanismo cristiano al cual adscribía el autor. Claramente se trata de un intento por elaborar una “república ideal” en la tradición platónica, pero con ciertos elementos irónicos que nos deberían poner en guardia frente a una lectura acrítica de la creación de Moro.

Ahora bien, como plantea Borges, cada escritor *crea* a sus precursores, su trabajo “modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”²⁶⁸. Por lo mismo, Frank y Fritzie Manuel inician su monumental historia de la utopía mucho antes de la época de Moro, identificando como hito primigenio el culto del paraíso en la tradición judaica y aclarando, por lo demás, que “[n]i las utopías pictóricas ni las filosófico-religiosas son patrimonio exclusivo del mundo occidental”²⁶⁹. Se podría decir que gracias a Moro hemos podido descubrir una nueva veta en el pensamiento humano, pero no ha sido él quien ha creado la utopía en cuanto concepto. Así lo entiende, por ejemplo, Ernst Bloch, para quien *lo* utópico no puede agotarse en las utopías sociales ni menos en el autor que acuñó la palabra: “reducir el elemento utópico a la concepción de Tomás Moro, u orientarlo exclusivamente a ella, equivaldría a reducir la electricidad al ámbar, del que éste extrajo su nombre griego y en el que fue percibida por primera vez”²⁷⁰.

Por lo demás, la utopía no es sólo un concepto literario o estético. Lyman Tower Sargent identifica *tres* caras de la utopía²⁷¹. Primero, la *utopía literaria*, donde encontramos a Moro, pero también a Campanella, Bacon y William Morris, entre muchísimos otros (de acuerdo con Fredric Jameson, aquí encontraríamos a gran parte de la ciencia ficción moderna)²⁷². Segundo, la *práctica utópica*, que se refleja en los intentos reales –además de teóricos– por desarrollar comunidades

²⁶⁸ BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”, en: *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 2005, p. 134.

²⁶⁹ MANUEL, Frank y MANUEL, Fritzie. *El pensamiento utópico en el mundo occidental I. Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI)*, Taurus, Madrid, 1981, p. 13.

²⁷⁰ BLOCH, Ernst. *El principio esperanza* [1], Trotta, Madrid, 2004, pp. 38-39.

²⁷¹ SARGENT, Lyman Tower. “Theorizing Utopia/Utopianism in the Twenty-First Century”, en: BLAIM, Artur y GRUSZEWSKA-BLAIM (editores). *Spectres of Utopia. Theory, practice, conventions*, Peter Lang, Frankfurt, 2012, pp. 13-25.

²⁷² Jameson sostiene, de hecho, que la utopía es un *subgénero* dentro de la ciencia ficción: JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future. The desire called Utopia and other science fictions*, Verso, New York, 2005, p. xiv

utópicas, tal como hicieron en su momento líderes religiosos como Thomas Müntzer o filósofos como Saint-Simon, Fourier –con sus falansterios-, Cabet –con el movimiento icariano- o teóricos socialistas como Robert Owen, entre otros. Tercero, la *teoría social utópica*, caracterizada como la reflexión sobre la utopía y que se puede encontrar en trabajos como los de Ernst Bloch, Herbert Marcuse, Karl Mannheim, Lewis Mumford y Ruth Levitas, entre otros.

En este capítulo revisaremos brevemente el concepto de utopía a partir de su faceta literaria con el objeto de identificar sus elementos característicos. Luego, pasaremos a analizar los diversos conceptos que nos ha aportado la teoría social utópica hasta dar con un concepto operativo que nos permita indagar en algo que veremos en el capítulo siguiente: la función utópica según Ernst Bloch, a partir de la cual desarrollaremos la conexión entre la utopía y lo político.

1. El descubrimiento de Utopía

Aunque ya quedó claro que la utopía no se agota con Moro, volver a él –es decir, al máximo representante de la primera cara de la utopía, la utopía literaria- puede iluminar un par de cosas para nuestro análisis.

El libro fue publicado originalmente en 1516, en latín. Consta de dos partes: primero el *Libro I*, que consiste en un relato del propio Moro sobre el encuentro que tuvo en Amberes, luego de una misión diplomática en Flandes, con su amigo Pedro Egidio, quien le presenta a Rafael Hitlodeo, conocido por haber navegado con Américo Vesputio, pero descrito por Egidio no como un simple navegante, sino como una suerte de filósofo aventurero, como un moderno Ulises o “mejor aún, como Platón”²⁷³. Luego de dicho encuentro pasan al jardín de la casa donde se hospeda Moro y empiezan a debatir sobre si Rafael debe compartir sus vastos conocimientos y experiencia con algún rey (en el fondo, se trata aquí de la cuestión de si el filósofo debe ponerse a disposición del Estado). Dentro de este diálogo, Rafael recuerda un episodio que vivió junto con el Cardenal de Inglaterra y un

²⁷³ MORO, Tomás. *Utopía* [traducción de Agustín Millares], en: MORO, Tomás; CAMPANELLA, Tomaso; y BACON, Francis. *Utopías del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1941, p. 44.

grupo de cortesanos, donde debatieron sobre la pertinencia de aplicar la pena capital a los ladrones (la postura de Rafael es negativa). En este excursus Rafael también hace una crítica profunda a diversas instituciones propias de la economía y la política inglesa, y adelanta varios de los temas que se tratarán en el *Libro II*. Finalmente, el diálogo entre los tres amigos se retoma, presentándose dos posturas antitéticas. Por un lado, la de Moro, según quien es posible dar consejos a los príncipes, pero de manera oblicua: “Si no es posible desarraigar las malas opiniones, ni poner remedio a defectos inveterados, según tu modo de pensar, no por eso se debe abandonar al Estado (...). Y no es imponiéndoles un lenguaje desacostumbrado e insólito, a sabiendas de que no ha de tener ningún peso ante personas convencidas de lo contrario, sino por medio de un rodeo, como se ha de intentar y procurar, en la medida de lo posible, arreglar las cosas satisfactoriamente y conseguir, al menos, que lo que no pueda transformarse en bueno sea lo menos malo posible”²⁷⁴. Vemos aquí la prudencia de quien ya trabaja en el Estado, marcando la postura clásica del reformista. Por otro lado, tenemos en contraste la posición de Rafael, para quien tal procedimiento tan sólo lograría, “al procurar remedio a la locura de los demás, enloquecer junto a ellos”²⁷⁵. Para este personaje, por tanto, la única fórmula posible es el método directo, pero eso sería visto necesariamente como sospechoso u odioso por parte de los consejeros reales. A continuación, Rafael resume su posición respecto de los males de Inglaterra –y de la civilización occidental-, señalando que la raíz del mal estaría en la existencia de la propiedad privada. Ante esto, Moro y Egidio plantean las objeciones usuales a este tipo de planteamientos, tras lo cual Rafael señala que en Utopía el régimen de propiedad común es una realidad y funciona mejor que cualquier Estado europeo. Con eso se da el pase para entrar al *Libro II*.

El *Libro II* se articula más bien como un largo monólogo de Rafael Hitlodeo, donde discurre sobre las diversas instituciones de los utópicos. Así, comienza con la descripción geográfica de la isla, prosigue con la descripción de sus ciudades y, particularmente, de su capital *Amaurota*. Luego, se refiere a sus magistrados, a los oficios (el sistema de trabajo), las relaciones mutuas entre sus habitantes

²⁷⁴ *Ibíd.*, p. 69.

²⁷⁵ *Ibíd.*, p. 70.

(básicamente su sistema económico), sus viajes (entre las diversas ciudades y al exterior), su valoración de las riquezas y del dinero, el orden doméstico (las familias y el sistema de esclavitud), su trato de los enfermos, su concepción de la guerra y, finalmente, su concepción de la religión (o las religiones, porque se pregona la tolerancia religiosa). No nos detendremos en estos puntos, pero reiteraremos que la tesis central del autor es mostrarnos un mundo donde la propiedad es común, en vez de privada, y se ha abolido el dinero.

Se ha discutido profundamente si es que Moro adscribe seriamente a los ideales de la sociedad utópica o si en realidad está haciendo una velada crítica de dichos ideales. Esta discusión se ancla ciertamente en la propia obra de Moro: primero, la forma misma del diálogo filosófico que, como es sabido, introduce una distancia o una separación entre lo afirmado y el autor (lo mismo ocurre en el caso de Platón: hasta el día de hoy los estudiosos se preguntan si las ideas vertidas en cada diálogo deben ser adscritas a Platón o a Sócrates). En este sentido, el hecho de que el autor se incluya a sí mismo como personaje que interroga –e incluso cuestiona- a Rafael Hitlodeo, quien describe la sociedad utópica, sería un indicio de la distancia entre Moro y Utopía. En segundo lugar, el estilo irónico de Moro –es conocida su afición por la sátira y el juego de palabras- parece indicativo de que está burlándose de algunas de las “exageraciones” de la sociedad utópica. Piénsese, por ejemplo, en los mismos nombres de las ciudades y los lugares que marcan el territorio de la isla: el río principal se llama Anidro (“sin agua”), la ciudad principal se llama Amaurota (“ciudad sin muros”, aunque también se traduce como “ciudad de contornos imprecisos”) y el jefe de Estado se denomina Ademo (“sin pueblo”). Hay un punto, de hecho, donde el autor pareciera ser explícito. Hacia el final del texto aclara: “Al terminar Rafael su relato, asaltáronme no pocas reflexiones acerca de lo absurdo que me habían parecido muchas costumbres y leyes de aquel pueblo, tales como su modo de guerrear, de considerar las cosas divinas, la religión y otras instituciones y, sobre todo, lo que es fundamento de ésta, la vida y el sustento en común, sin ninguna intervención del dinero, cuya falta

destruye de raíz la nobleza, la magnificencia, el esplendor y la majestad que, según la verdadera y pública opinión, son decoro y adorno de un Estado”²⁷⁶.

Pues bien, tanto el tono de esta frase tan citada como el tenor general de la obra, nos deberían llevar a concluir que, si bien envuelta en ironía, la formulación de la república utópica por parte de Hitlodeo/Moro es seria (y es la última frase la que pareciera constituir, en realidad, la burla). Así lo considera, por ejemplo, Quentin Skinner, para quien la Utopía constituye una “crítica humanista del humanismo”²⁷⁷. El autor partiría de una base común compartida con el resto de los humanistas: la crítica a la nobleza (porque la única nobleza verdadera es la virtud). Sin embargo, mientras los demás tendían a identificar como raíz de la decadencia derivada de la nobleza cuestiones más superficiales, como su carácter hereditario o la excesiva codicia de los nobles, Moro –dos siglos antes que Rousseau y tres siglos antes que Marx- indaga en los orígenes de la desigualdad social: la propiedad privada y el dinero. Famosa es la aguda frase que Moro pone en boca de Rafael: “Vuestras ovejas, que tan mansas eran y que solían alimentarse con tan poco, han comenzado a mostrarse ahora, según se cuenta, de tal modo voraces e indómitas que se comen a los propios hombres y devastan y arrasan las casas, los campos y las aldeas”²⁷⁸. ¿No hay aquí lo que pareciera ser una crítica marxista *avant la lettre* al fetichismo de la mercancía? Con este planteamiento “Moro está acusando a los humanistas contemporáneos de no haber sabido reconocer las implicaciones de sus propios argumentos”. Sólo Moro habría llevado estas ideas a su “plena conclusión platónica”²⁷⁹. Con todo, se trata de una crítica *humanista* del humanismo porque comparte el punto de partida de muchos de sus contemporáneos: “que una de las tareas más urgentes de la teoría social es descubrir las causas radicales de la injusticia y la pobreza”²⁸⁰.

Franz y Fritzie Manuel coinciden con este diagnóstico. Se ha creído encontrar una gran influencia del tono paródico de Luciano en el libro de Moro. Uno de los libros de Luciano es la *Historia verdadera*, considerada como la primera

²⁷⁶ MORO, Tomás. Op. Cit., p. 138.

²⁷⁷ SKINNER, Quentin. *Los fundamentos del pensamiento político moderno. I. El Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 285.

²⁷⁸ MORO, Tomás. Op. Cit., p. 53.

²⁷⁹ SKINNER, Quentin. Op. Cit., p. 290.

²⁸⁰ *Ibíd.*

novela de ciencia ficción, y escrita como una parodia de los lugares fantásticos de la novela helenística (así como de los planos de la ciudad ideal y de los mitos de la edad de oro que generalmente incluía). Pero lo cierto es que, aunque Moro estaba fuertemente influido por el escritor romano, y aquí asume su espíritu paradójico, su intencionalidad es práctica y no paródica²⁸¹.

Es sabido que cronológicamente el *Libro II* fue escrito por Moro *antes* que el *Libro I*²⁸². De acuerdo con Fredric Jameson, frente a este dato el intérprete de la *Utopía* debe tomar una decisión: o incorpora este conocimiento y trata el *Libro I* como una suerte de (cauta) recontextualización de la descripción de la isla –es decir, como un ejercicio de distanciamiento respecto del relato–, o sigue asumiendo que la visión utópica emerge dialécticamente de las contradicciones presentadas en la primera parte. La primera opción llevará al intérprete a enfatizar la sátira y su estructura en cuanto género literario, mientras que la segunda opción nos llevará a la novela de viajes y al análisis del contenido²⁸³.

Para Miguel Abensour, la clave de lectura es evidente: para descifrar la *Utopía* debemos centrarnos no tanto en el *Libro II* (la descripción detallada de la sociedad utópica) como en el *Libro I* (el diálogo sobre la posibilidad de integrar a la filosofía en la política estatal, donde se desarrolla la crítica de los males del Estado inglés)²⁸⁴. El libro sería una “verdadera invención retórica”, “un nuevo dispositivo textual susceptible de forzar las resistencias de la *doxa*”²⁸⁵. Cuando Moro recomienda a Hitlodeo la *vía oblicua* para llegar a los príncipes estaría presentándonos a nosotros, sus lectores, la razón de ser del propio libro que tenemos en las manos: la de constituir una forma velada para cuestionar el Estado, pero –sobre todo– para desafiar los prejuicios de la opinión pública contra ideas que, de buenas a primeras, podrían sonar exóticas o extremadamente distanciadas de la realidad. El hecho de que Hitlodeo se niegue a usar él mismo ese método no es tanto una declaración de principios, como un recurso retórico del propio Moro: “es una condición de posibilidad para la recepción de su relato; para el éxito del

²⁸¹ MANUEL, Franz y MANUEL, Fritzie. Op. Cit., p. 150.

²⁸² JAMESON, Fredric. Op. Cit., p. 22.

²⁸³ *Ibíd.*, p. 23.

²⁸⁴ ABENSOUR, Miguel. *La utopía de Thomas More a Walter Benjamin*, Dado Ediciones, Madrid, 2022, p. 53.

²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 77.

plan de Thomas More, para que el juego con la resistencia del lector pueda tener lugar, es decisivo que este no pueda en ningún momento sospechar que Rafael se haya adherido a la vía del rodeo, ni por tanto que su relato sea de aplicación inmediata”²⁸⁶.

Esta lectura permite apreciar al mismo tiempo la sátira, la ironía y las contradicciones que se manifiestan en el libro, y su carácter revolucionario, en tanto estrategia para desarmar las ideas preconcebidas en torno al estado (de cosas). Como indica Abensour: “¿Qué es el espacio literario, la fabulación utópica, sino los propios desvíos, *in actu*, destinados a sorprender los prejuicios, a sortearlos en un ángulo para abrir los corazones endurecidos, para despertar las mentes adormecidas?”²⁸⁷.

Jameson pareciera situarse en la misma línea cuando indica que la descripción de los diversos enclaves “exóticos” que Hitlodeo va exponiendo a lo largo del primer libro –pueblos que sirven para demostrar sus puntos, como los Polileritas o los Macarenses-, así como su descripción de Inglaterra (y, por analogía, del resto de los países europeos), nos situarían frente a contradicciones radicales, que sólo podrían resolverse mediante la presentación de un modelo completamente distinto, tal como el expuesto en el segundo libro. Así, la “lección” que se nos estaría inculcando a partir de estas descripciones contradictorias es que, frente a problemas estructurales, uno no puede contentarse con modificar aspectos específicos de la realidad, ya que estas reformas menores sólo irán generando nuevos problemas en el marco de un sistema defectuoso. Por el contrario, la modificación debiera ser “absoluta y totalizadora”²⁸⁸. De ser correcta esta interpretación, la finalidad de Moro sería propiamente revolucionaria, en tanto confronta al lector con una solución radical a las contradicciones expuestas, encarnada en el enclave utópico. Sin embargo, al mismo tiempo, Moro estaría fijando un importante distanciamiento, que vendría dado por la secesión territorial de Utopía (sabemos que una de las primeras medidas del rey Utopos fue cortar el

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 81.

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 76.

²⁸⁸ JAMESON, Fredric. *Op. Cit.*, p. 39.

istmo que unía su territorio al continente²⁸⁹). Y también, claro está, por el tono irónico –oblicuo, en el decir de Abensour- con que se nos presenta la descripción de la sociedad utópica. Se trataría, en otras palabras, de confrontarnos con la *alteridad radical* de Utopía sin que esta pierda su condición de alteridad, sin que se convierta, finalmente, en un texto profético²⁹⁰.

2. Caracterización de la utopía (literaria)

La *Utopía* de Moro ha sido tomada generalmente como el modelo de todas las utopías posteriores. Sería muy extenso de analizar aquí, pero ella ha recorrido un itinerario persistente, desde las utopías renacentistas hasta la ciencia ficción contemporánea, pasando por la novela de viajes y las elucubraciones ilustradas del siglo XVIII, así como por la utopía socialista de William Morris y la utopía industrial de Edward Bellamy en el siglo XIX. Manteniéndonos en el plano literario, habría que señalar algunos puntos que pueden ser relevantes para el análisis conceptual que haremos posteriormente.

Primero, debemos recalcar su carácter poético. Es decir, el hecho de que se trata de una obra, un producto, que dio origen a un género literario en sí mismo y que ilumina hacia atrás un largo listado de precursores, partiendo por el mismísimo Platón. De hecho, el ejercicio platónico es interesante porque, en el mismo gesto en que el filósofo expulsó a los poetas de la polis ideal, inauguró también “un nuevo paradigma poético”²⁹¹, caracterizado por “una *mímesis* del carácter y costumbres del hombre de bien, o de los tipos generales de *areté* que él encarna (...) a fin de fomentar en las almas de los niños y jóvenes valores como la prudencia, la justicia,

²⁸⁹ MORO, Tomás. Op. Cit., p. 76.

²⁹⁰ Al final de su texto, Abensour se pregunta si no es la *Utopía* de Moro precisamente un distanciamiento del milenarismo cristiano. Al mismo tiempo, se pregunta si la intención de fondo de Moro era inscribir la “verdad” de la tradición cristiana en un “nuevo espacio político” que, gracias a la vía oblicua analizada, supiera “dar derecho a la existencia del otro (...) y a las limitaciones de la puesta en práctica en el tiempo, a la paciencia que exige una voluntad no resignada”. ABENSOUR, Miguel. Op. Cit., p. 97.

²⁹¹ SOARES, Lucas. “Esbozo de una discrepancia: Platón y la poesía tradicional”, *Kléos*, N° 7/8, 2003/2004, p. 72.

la valentía y la piedad”²⁹². En otras palabras, un mito “bueno” frente al mal mito que representaba la poesía de su tiempo.

Ahora bien, visto desde el libro de Moro, el gesto platónico se convierte en una prefiguración de las diversas utopías de la modernidad (el mismo Moro imita el estilo dialogado y la ironía sutil, llenando la primera parte del texto de modernos Calicles). De esta forma, se nos aparece una segunda característica de la utopía (literaria): su vinculación con la filosofía, su diálogo fecundo con el pasado y con la tradición²⁹³.

Eso nos lleva, a su vez, a una tercera característica: la utopía (literaria) suele involucrar la compleja relación entre la filosofía y la política. Las utopías en este sentido intentan articular la posibilidad de una política *racional* (o la domesticación de lo político por la razón). De ahí su carácter interpelador respecto del presente y de la ciudad real, a diferencia del mito, que alude a fuerzas –provenientes generalmente de un pasado inmemorial- que no se encuentran justificadas por la razón, y que suponen la expresión de emociones profundas vinculadas con la vida comunitaria²⁹⁴.

El carácter ilustrado de la utopía puede encontrarse en el propio personaje de Rafael Hitlodeo. Este sostiene en un momento del diálogo que los que se tienen por sabios –y suelen ocupar cargos de consejeros del rey- se refugian invariablemente en la tradición, en el “esto es lo que siempre se ha hecho”, incluso cuando se les presentan cuestiones que saben que deben mejorarse o propuestas concretas de reforma: “Si no encuentran otros argumentos [los consejeros reales] se refugian en el siguiente: “Esto agradó a nuestros antepasados, cuya sabiduría ojalá llegásemos a igualar”. Y con esto, se quedan tan satisfechos como si hubieran dicho gran cosa. Miran por lo visto como un gran peligro el que alguien parezca,

²⁹² Ibid., p. 75. Comenta el autor: “El diálogo platónico, como creía Nietzsche, deviene así el prototipo de una nueva forma de arte” (p. 76).

²⁹³ Como plantean Franz y Fritzie Manuel: “Las fantasías utópicas son tan «librescas» como las discusiones filosóficas, e implican un diálogo constante con los predecesores”. De ahí que ningún utopista moderno pueda olvidarse por completo de la larga sombra de Platón (op. Cit., p. 158). En el mismo sentido se ha manifestado Jameson: “lo que caracteriza particularmente a este género es su intertextualidad explícita”, en: JAMESON, Fredric. Op. Cit., p. 2. La traducción es mía.

²⁹⁴ CASSIRER, Ernst. Op. Cit., p. 55.

alguna vez, más sabio que nuestros antepasados”²⁹⁵. Las utopías buscan, justamente, poner bajo examen la razón de los antiguos sabios.

Aquí vale la pena hacer un breve excursus. Dijimos en el capítulo anterior que los poetas regresaron a la polis en la modernidad mediante tres vías: la teoría estética, el mito y la utopía. Sin embargo, el mito siempre ha sido el concepto fuerte de este triunvirato. Si bien –al igual que en el caso de la utopía- se suele enfatizar su *hybris* y sus consiguientes peligros, nunca se ha planteado su ineffectividad. Al contrario, se ha identificado en el mito una función movilizadora. El ejemplo más directo de esto es Georges Sorel. Este autor sostenía que la práctica socialista requería de *mitos prácticos* capaces de movilizar a las masas proletarias: “La experiencia nos prueba que las imágenes de un porvenir indeterminado en el tiempo pueden poseer una gran eficacia y escasos inconvenientes, si revisten cierta naturaleza. Esto tiene lugar cuando se trata de mitos en los cuales se reencuentran las más fuertes tendencias de un pueblo, de un partido o de una clase, tendencias que se posesionan del espíritu con la insistencia de los instintos en todas las circunstancias de la vida, y que otorgan un aspecto de plena realidad a las esperanzas de acción próxima sobre las cuales se funda la reforma de la voluntad”²⁹⁶. El mito práctico defendido por Sorel era la *huelga general proletaria*, entendida como una huelga sindicalista (no partidista), pero de carácter total y no tan sólo sectorial²⁹⁷. Para el autor lo determinante no era si dicha huelga se llevaba a cabo efectivamente alguna vez, sino su *posibilidad*, y su capacidad consiguiente para motivar la insurrección obrera.

Otro autor que llamó la atención de la importancia del mito para la movilización social y política fue Furio Jesi. En su análisis de la revuelta alemana de 1919 (apoyada por la Liga Espartaquista), Jesi identificó ciertos elementos míticos que (re)aparecen en toda revuelta (y que distinguen a este fenómeno de la revolución). En el marco de una revuelta, dice Furio Jesi, los participantes parecen

²⁹⁵ MORO, Tomás. *Utopía* (traducción de Agustín Millares), en: Moro, Campanella, Bacon. *Utopías del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1941, p. 49.

²⁹⁶ SOREL, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1973, pp. 125-126.

²⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 182-185.

compartir “la epifanía de los mismos símbolos”²⁹⁸. Se trata de una experiencia propiamente *poética*, en el sentido en que la experiencia poética es “ante todo epifanía”²⁹⁹. Pero esta epifanía –que el autor califica de “mítica”- no debe ser entendida –nos advierte- como una serie de evocaciones o repeticiones de un pasado remoto, sino como “interferencias de verdad extratemporal en la existencia de quien se cree involucrado en el tiempo de la historia”³⁰⁰. Así, la revuelta tendría la facultad de *suspender* el tiempo histórico³⁰¹ y generar, en contraste, un *tiempo mítico* (y, por tanto, una realidad a-histórica, pero que penetra en la historia). En efecto, para Jesi la revuelta se ubica en la intersección entre el tiempo mítico y el tiempo histórico, entre el *eterno retorno* de lo mismo y lo que sucede *de una vez y para siempre*³⁰². Mientras la revolución articula el ayer con el mañana, la revuelta *evoca* el antes de ayer y el pasado mañana³⁰³. En otras palabras, la irrupción de las imágenes míticas, de las epifanías que comparten quienes participan de una revuelta, denotan una voluntad de suspensión del tiempo histórico, un tipo de ruptura con los tiempos de la normalidad político-administrativa que podríamos emparentar con las distintas teorías del acontecimiento que se discuten en la filosofía política. Existiría, sin embargo, una diferencia sutil pero relevante en la valoración que Sorel y Jesi hacen del mito: mientras para el primero el mito es movilizador, para el segundo la movilización misma es mítica.

Esto nos lleva de vuelta a la teoría sobre el mito desarrollada por Blumenberg (y que revisamos brevemente en el capítulo anterior). Para Blumenberg, el mito sería más rico en su poder evocativo que la utopía. Habría cierta “pobreza” de imágenes en la fantasía utópica, por el hecho de que estaría, en último término, atada a la época histórica en la que se desenvuelve su autor. Esto “no haría sino confirmar que [la fantasía], con todos sus fascinantes deslumbramientos, lo único que puede, en su lugar histórico, es consolidar lo

²⁹⁸ JESI, Furio. *Spartakus. Simbología de la revuelta*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2014, p. 71.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 41.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 42.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

³⁰² *Ibid.*, p. 123.

³⁰³ *Ibid.*, p. 166 y pp. 194-195.

existente”³⁰⁴. Mientras el mito se impone, en tanto da la impresión de ser algo que existe desde siempre, la fantasía presente en las construcciones utópicas —una fantasía *individual*, para más remate- se limitaría a tomar cosas de la realidad y proyectarlas hacia el futuro.

Para Blumenberg, por tanto, “no se da, en absoluto, la simetría que gusta de ser reclamada, por razón de la fuerza de sus efectos, entre la utopía y el mito. El mito seguiría siendo toda una «institución» incluso aunque no hubiera surgido conforme al modelo —predominantemente egiptológico— de la interpretación narrativa de rituales. La contrariedad de la contingencia con la que se enfrenta toda institución tan pronto como se la somete a un imperativo de legitimización (cosa que es ya como un deporte cotidiano) la potencia el mito con su negativa, si no a seguir dando razones ante todo obstáculo, sí, al menos, a prometer darlas”³⁰⁵. Esta negativa a dar razones de sí le daría al mito la extraordinaria fuerza de imposición que ya mencionamos, a la par que suscitaría la desconfianza del pensamiento científico e ilustrado (cuestión que ya analizamos con cierto detalle en el capítulo anterior). La utopía, en contraste con el mito, sería —según esta visión- mucho más débil en cuanto potencia movilizadora, pero al mismo tiempo estaría mucho más emparentada con la ilustración. Mientras el mito aglutinaría a la comunidad, dándole un sentido a sus prácticas sociales, las utopías tenderían a desafiar el sentido común, a romper con el pensamiento heredado.

Desde un punto de vista funcional, sin embargo, es evidente que ambos —la utopía y el mito- inciden en la realidad y son capaces de transformarla. La diferencia de fondo entre estos conceptos, más allá de su intensidad —según Blumenberg mayor en el mito- o de su contenido —conservador o progresista, según la diferencia planteada antes- sería el carácter *anticipatorio* de la utopía³⁰⁶. La movilización producida por el mito, si bien efectiva, es una movilización que no se encuentra animada por un contenido concreto (es epifánica, como argumentaba Jesi), mientras que la movilización utópica apunta a una sociedad transformada (es prospectiva, está orientada hacia el futuro y no hacia la mera suspensión del

³⁰⁴ BLUMENBERG, Hans. Op. Cit., p. 179.

³⁰⁵ *Ibíd.*, p. 180.

³⁰⁶ LEVITAS, Ruth. *The concept of utopia*, Peter Lang, Berna, 2010, p. 95.

presente). He aquí, por tanto, una cuarta característica de la utopía, al menos en su faceta literaria.

Se trata, en el fondo, de la proposición de una alternativa: “Desde la *visión*, explicitada o implícita, de lo que debería existir se juzga la situación existente como contraria a lo que serían unas condiciones de vida conformes con la dignidad del hombre -todo planteamiento utópico conlleva una valoración ética y se apoya en una concepción antropológica desde la que se estima la que es adecuado o no para el desarrollo de las potencialidades inherentes a la condición humana-. La utopía es entonces la visión de una forma de vida justa y digna de la sociedad y del individuo, que se contrapone a la «distopía», a la situación dada como «lugar de la negativo»³⁰⁷. Esta connotación de “buen lugar” (*eu-topos*), sin embargo, debe entenderse confrontada, en tensión, con la noción de utopía como ningún-lugar o no-lugar (*u-topos*). De hecho, el mismo Moro es ambivalente al respecto: la ausencia de lugar funciona aquí precisamente como lo que libera al autor del yugo de la representación “realista” de su república, lo que le permite poner en juego el *ideal*, confrontar verdaderamente el sistema de gobierno inglés. En este sentido, podríamos decir, el no-lugar es lo que permite que transitemos hacia el buen lugar.

En síntesis, la utopía es a la vez poética y filosófica, filosófica y política; interpela a la realidad de la polis, pone en cuestión las instituciones efectivamente existentes; contrapone lo real a un ideal. De aquí se deriva su dimensión transformadora, capaz de movilizar a sus lectores hacia la necesidad del cambio.

3. El concepto de utopía

La visión de la utopía que hemos dado hasta aquí es, sin embargo, parcial. Ya dijimos que la utopía también tiene tres caras o facetas: una literaria, una político-práctica, y una teórica. Ahora nos corresponde analizar esta última cara. ¿Cuál es el auténtico significado de la utopía para el pensamiento? La respuesta que demos a esta pregunta es relevante para nuestra comprensión de las otras dos caras de la utopía.

³⁰⁷ PÉREZ TAPIA, José. “Mito, ideología y utopía. Posibilidad y necesidad de una utopía no mitificada”, *Gaceta de Antropología*, N° 6, 1988, p. 9.

En su acabado estudio sobre el tema, Ruth Levitas señala que las múltiples definiciones existentes suelen centrarse en uno de estos tres aspectos: forma, fondo y función. La forma ya la hemos visto a grandes rasgos, y suele confundirse con la caracterización de la utopía en cuanto género literario. En esta línea debe entenderse, por ejemplo, la aseveración de Fredric Jameson de que la utopía es un subgénero dentro de la ciencia ficción³⁰⁸. También su análisis estructural de la utopía como “enclave imaginario dentro del espacio social real”³⁰⁹. Otro tanto puede decirse de quienes la consideran dentro de la larga tradición de describir repúblicas o ciudades ideales.

Por otro lado, hay definiciones orientadas hacia el contenido. Así, por ejemplo, tenemos a Engels, quien definía la utopía en contraste con el socialismo científico, subsumiendo bajo su concepto cualquier esquema social hipotético que no reconociera la división de la sociedad en clases, así como la inevitabilidad de la lucha de clases y la revolución³¹⁰.

Finalmente, hay definiciones orientadas hacia la función, como la que da Lewis Mumford cuando distingue entre utopías de escape y utopías de reconstrucción. Las primeras serían el reflejo de “una forma de pensamiento muy primitiva, según la cual nos dejamos llevar por nuestros deseos sin tener en cuenta ninguna de las limitaciones que tendríamos que afrontar si regresáramos a la tierra e intentásemos llevarlos a la práctica”³¹¹. Un ejemplo paradigmático de esto es el país de Jauja, tierra mitológica donde no es necesario trabajar, el alimento es abundante y la gente vive entre ríos de vino y leche. Las segundas, en tanto, consistirían en “la visión de un entorno reconstituido que está mejor adaptado a la naturaleza y los objetivos de los seres humanos que lo habitan que el ambiente real; y no meramente mejor adaptado a su naturaleza real, sino mejor ajustado a sus posibles desarrollos”³¹². Aquí cabría la mayor parte de las utopías literarias que siguen la estela de Moro. Mumford distingue ambos tipos de utopía de esta forma:

³⁰⁸ JAMESON, Fredric. Op. Cit., p. xiv.

³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 15.

³¹⁰ LEVITAS, Ruth. Op. Cit., p. 29.

³¹¹ MUMFORD, Lewis. *Historia de las utopías*, Pepitas de calabaza ed., Madrid, 2013, pp. 32-33.

³¹² *Ibíd.*, p. 33.

“Si la primera utopía nos retrotrae al ego del utopista, la segunda conduce hacia el exterior, hacia el mundo”³¹³.

Pero hay definiciones funcionales más agudas. Así, por ejemplo, tenemos la famosa definición de Karl Mannheim en su libro *Ideología y utopía*. Sería excesivo que nos ocupáramos ahora también de la compleja definición de ideología que este autor nos ofrece, pero cabe señalar que estos dos conceptos reflejan, para él, cierta *incongruencia* entre la idea profesada por una persona o grupo y la realidad social en la que se desenvuelven. Pero mientras las ideologías son ideas que sustentan el orden social vigente, las utopías buscarían trascenderlo: “Sólo se designarán con el nombre de utopías, aquellas orientaciones que trascienden la realidad cuando, al pasar al plano de la práctica, tiendan a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden de cosas existente en determinada época”³¹⁴. Nótese que las ideologías también trascienden la realidad, pero con el objeto de sustentar el mismo orden de cosas. Veamos el ejemplo que da el propio Mannheim: “Aunque a menudo se convierten en los motivos bien intencionados de la conducta del individuo, cuando se las aplica en la práctica, se suele deformar su sentido. La idea cristiana del amor fraternal, por ejemplo, sigue siendo, en una sociedad basada en la servidumbre, una idea irrealizable, y, en ese sentido, ideológica”³¹⁵. Es decir, se trata de ideas que animan a los individuos de una determinada sociedad, pero que se contradicen fuertemente con la estructura social vigente. Frente a ellas, las utopías serían ideas subversivas. Mientras las ideologías se relacionarían principalmente con los grupos o clases dominantes de una sociedad, las utopías serían generalmente defendidas por las clases dominadas o por grupos socialmente ascendentes³¹⁶.

Un último punto a destacar aquí es que la “incongruencia” de la idea utópica no la hace irrealizable; en realidad, se trata de ideas que los defensores del *statu*

³¹³ *Ibíd.*

³¹⁴ MANNHEIM, Karl. *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 169. Más adelante sintetiza: “Consideramos como utópicas cualesquier ideas trascendentes a una situación (no sólo proyecciones de deseos) que en alguna forma tienen el poder de transformar el orden históricosocial existente” (p. 180).

³¹⁵ *Ibíd.*, p. 171.

³¹⁶ RICŒUR, Paul. *Lectures on ideology and utopia*, Columbia University Press, New York, 1986, p. 273.

quo suelen tachar de irrealizables porque desafían su poderío y su visión de mundo (aunque es cierto que ellas sí generarán la resistencia de estas mismas clases sociales, lo que dificultará enormemente su materialización práctica)³¹⁷. En síntesis, Mannheim le asigna a las utopías una función claramente disruptiva, parecida a la función “reconstructiva” que les asignaba Mumford a ciertas utopías.

En un plano aún mayor de abstracción podemos encontrar la definición funcional de Ernst Bloch, a quien analizaremos en el próximo capítulo. Por ahora baste señalar que, para Bloch, las utopías representan una *conciencia anticipatoria* que puede encontrarse en múltiples acciones cotidianas, como en los sueños diurnos o en las manifestaciones artísticas³¹⁸. Esto, como se puede apreciar, amplía bastante el ámbito del pensamiento utópico.

Ruth Levitas parte del mismo supuesto. Para hacerle justicia al término se requeriría una definición amplia de la utopía, que abarque al mismo tiempo la forma, el contenido y la función. Podríamos agregar, también, que encierre las tres caras de la utopía propuestas por Sargent: literaria, político-práctica y teórica.

Aquí hay un tema que también anticipábamos en los puntos anteriores. Se suele despachar la utopía como algo falso, como una mera imposibilidad. Sin embargo, que las utopías sean ejercicios de la imaginación no significa que sean imposibles. Al contrario, los utopistas *creen* en sus utopías. Incluso, intentan llevarlas a cabo, como en el caso de los socialistas utópicos, quienes llegaron a fundar comunidades que buscaban materializar sus ideas (dos ejemplos concretos de esto son los falansterios de Fourier y la comunidad icariana de Cabet). El mismo socialismo científico tiene este carácter distintivo por ser un intento de llevar a cabo la utopía, por hacerla realizable, por solucionar, como dice Marx, el dilema de la historia. La utopía es -sostiene Eugenio Ímaz- *pensamiento terrenal*³¹⁹.

Dicho esto, habría que evitar el error contrario a ceñir la utopía a lo imposible, limitándola sencillamente a lo realizable. Hacer esto reduciría el pensamiento utópico a la contestación de la pregunta “¿qué puedo esperar?”, lo

³¹⁷ LEVITAS, Ruth. Op. Cit., p. 81.

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 101.

³¹⁹ ÍMAZ, Eugenio. “Topía y utopía”, en: MORO, Tomás; CAMPANELLA, Tomaso; y BACON, Francis. Utopías del renacimiento, Fondo de Cultura Económica, México, 1941, p. 9.

que dejaría fuera la pregunta más amplia sobre *qué puedo soñar*³²⁰. Lo homologaría, en definitiva, a una variante de los estudios prospectivos. Por eso, Ruth Levitas nos dice que la utopía, en el fondo, expresa y explora “aquello que es deseado; bajo ciertas condiciones también contiene la esperanza de que estos deseos se encuentren en la realidad y no sólo en la fantasía. Pero el elemento esencial en la utopía no es la esperanza, sino el deseo: el deseo de una mejor forma de ser”³²¹.

En el *Emilio*, Rousseau escribe: «Ofrezco mis sueños como sueños, dejando al lector el descubrir si tienen algo de utilidad para la gente despierta»³²². Aquí podría estar el quid del pensamiento utópico. Se trataría de compartir los sueños propios para ver si ellos le dicen algo al resto de las personas. Tal vez con la esperanza de que distintas personas compartan los mismos sueños, y que esta incipiente *comunidad onírica* sea capaz, eventualmente, de llevar algo de esos sueños a la realidad.

En este trabajo tomaremos como base la definición amplia provista por Ruth Levitas, porque abarca el elemento esencial que nos permitirá vincular los dos ámbitos que hemos querido poner en relación: lo político y la poética. Lo político por cuanto ella apunta –como planteaba Mannheim- a destruir de manera parcial o total la organización política vigente, y a poner en entredicho el principio que le sirve de fundamento, su rasgo definitorio. La poética, en tanto, por cuanto la utopía apunta a lo mismo que las diversas manifestaciones artísticas y poéticas en la sociedad: a la creación, a la *poiesis*, a la expresión de la imaginación (y su sustento, el deseo humano). Y ambos elementos, como hemos visto en esta tesis, se encuentran continuamente entrelazados.

4. Distopía, antiutopía y realismo

Utopía: no hay tal lugar. ¿Qué significa esta aseveración paradójica? ¿Qué significa hablar de un lugar que no es tal? ¿Cuál es el sentido de esta *operación*?

³²⁰ LEVITAS, Ruth. Op. Cit., p. 220.

³²¹ *Ibíd.*, p. 221. La traducción es mía.

³²² Citado en: MANUEL, Franz y MANUEL, Fritzie. *El pensamiento utópico en el mundo occidental II. El auge de la utopía: la utopía cristiana (siglos XVII-XIX)*, Taurus, Madrid, 1984, p. 330.

Como acabamos de ver, lejos de ser un ejercicio inútil, la elaboración de proyectos utópicos se relaciona con los sueños humanos: es la proyección de nuestros deseos. Pero aún quedan varias cuestiones por despejar. En primer lugar, desde su origen, la utopía ha enfrentado severos cuestionamientos, similares a los que vimos a propósito del mito. ¿No habría, oculta tras cada mapa de la utopía –es decir, como su sombra o su reverso- una aterradora desmesura, la *hybris* de todo deseo satisfecho? “Se derraman más lágrimas por las plegarias atendidas que por las no atendidas”, habría dicho Teresa de Ávila. Se trata aquí del antiguo temor por la asimetría entre la pureza de los motivos y la pobreza de los resultados o, usando nuevamente términos religiosos, por las buenas intenciones que pavimentan el camino hacia el infierno. En un sentido más secular, se trata del miedo ante ese sueño de la razón que produce monstruos o, en términos históricos, del miedo ante el terror que aparece como contracara de las revoluciones, entendidas a su vez como los intentos de concretar, en la realidad práctica, las utopías soñadas. En este acápite intentaremos responder por qué la utopía conserva su utilidad, a pesar de estas usuales objeciones. Asimismo, veremos que –a diferencia de lo que ocurría con el mito- el concepto de utopía tiene un grado de maleabilidad o de apertura que nos permitirá concebir una utopía que tienda a evitar las consecuencias señaladas.

Ya hemos dicho que la posta de la escritura utópica fue tomada, desde fines del siglo XIX, por la ciencia ficción. Sin embargo, el grueso de esta literatura se ocupa menos de la utopía que de su reverso, la ficción distópica. Pensemos en los máximos representantes de esta veta: *Un mundo feliz* (de Aldous Huxley), *1984* (de George Orwell) y *Fahrenheit 451* (de Ray Bradbury). En el primer caso nos enfrentamos a un mundo ultra racionalizado, una utopía científica y tecnológica pero que encierra diversos elementos distópicos: la sociedad de castas, la falta de libertad en un clima de falsa tolerancia, la incapacidad de amar. En el segundo caso, en tanto, se nos muestra la distopía de un régimen totalitario que ha logrado eliminar –exitosamente- toda posibilidad de disidencia. Y en el tercero, finalmente, vemos una sociedad muy parecida a la nuestra, pero donde los bomberos no apagan incendios sino que queman libros, con todo lo que esto implica (también es

una sociedad de la vigilancia y de la delación, centrada en distracciones banales y en el consumo de bienes, donde el uso de drogas se ha generalizado).

Como se puede apreciar, las ficciones distópicas exageran elementos de nuestra propia sociedad y nos ofrecen –a modo de inmunización- pequeños sorbos del veneno con el que podríamos terminar sucumbiendo. ¿Significa esto que dichos autores rechazan la utopía? En realidad, como asevera Francisco Martorell, “toda distopía increpa a una utopía específica, no a la utopía en general. Al entrar en la recámara de la novela distópica, se descubren apetencias utópicas en toda regla. (...) Al mostrar sin tapujos el mundo que teme, la distopía muestra de soslayo fogonazos del mundo que ansía”³²³. Siguiendo con los ejemplos anteriores, la sociedad ultra racionalista de *Un mundo feliz* contendría el fogonazo utópico de una sociedad que logre combinar lo humano con el progreso tecnológico, el mundo de la civilización y el mundo de los “salvajes”, mientras que el Estado totalitario de Orwell supondría como contracara la utopía del anarquismo, de la democracia radical o del socialismo libertario, y, finalmente, la sociedad iletrada de Bradbury contendría como figura remedial la visión de una sociedad plenamente humanista, donde los libros y el conocimiento se encuentren en el centro (algo de esto hay en la sociedad de los sobrevivientes, al final de la novela, donde cada uno es encargado de preservar la memoria de un libro concreto; cada uno convertido, por tanto, en un auténtico *libro viviente*).

Con todo, es cierto que la imaginación distópica encuentra arraigo dentro de las propias utopías literarias y políticas. Se trata, en el fondo, de espejos deformados, pero que toman como base ya sea la imagen real de la sociedad vigente o las imágenes virtuales proyectadas por los utopistas. Y es que, como veremos, existen ciertas características cuestionables que se manifiestan en un gran porcentaje de las utopías y que justifican el temor a que estas construcciones políticas caigan en tendencias totalitarias. Desde otra perspectiva las utopías suscitan desconfianza por su falta de realismo y su exacerbación de expectativas inalcanzables que terminan desdibujando la realidad de la lucha política. La imaginación distópica es capaz de ponernos a resguardo frente a ambos extremos.

³²³ MARTORELL CAMPOS, Francisco. *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y de qué forma recuperarla*, La Caja Books, 2019, p. 22.

En este sentido, no se puede aseverar que la utopía y la distopía sean dos géneros contrarios; estaríamos, en realidad, frente a figuras *complementarias* dentro de un mismo género, ya que ambas participan del arduo trabajo humano sobre su deseo: “La utopía necesita de la distopía para descubrir sus potenciales derivas totalitarias o escapistas, revertirlas y recordar que ni es el socialismo real ni la tierra de Jauja. En ese mismo sentido, la distopía necesita de la utopía para que su ataque al poder se complete con alternativas al susodicho”³²⁴.

Ahora bien, si la distopía no es lo contrario de la utopía, su antítesis debiera ser, pues, la antiutopía, “la condena de cualquier utopismo”³²⁵. Martorell se pregunta si es que es posible esta postura. Su juicio es que ello es, en realidad, bastante dudoso. Esto se debe a que los antiutópicos de ayer, como Hayek y sus discípulos, suelen abrigar “presunciones utópicas” en toda regla³²⁶. Pareciera ser que ocurre con la utopía lo mismo que ocurre con la ideología: siempre se condena la del contrario y se guarda silencio sobre la propia.

De todas formas, será preciso que nos tomemos en serio las objeciones a la utopía. De acuerdo con Martorell, una de las razones de su “mala prensa” es que las utopías literarias por lo general han propuesto un *sacrificio del patrimonio del yo*³²⁷. Este sacrificio se manifestaría en la renuncia de la libertad en pos de la seguridad, la renuncia a la diferencia en pos de la igualdad y la renuncia a la intimidad en pos de la transparencia. Aunque el autor plantea esto como una crítica generalizada a la forma utópica, habría que puntualizar que no es el caso de *todas* las utopías (aquí tendríamos que volver a la advertencia de Bloch, para quien lo utópico se halla desplegado en muchos aspectos de la vida cotidiana y de las artes, por lo que no debería ser confinado dentro de los límites de la forma literaria). Se trata, en el fondo, de una cuestión meramente contingente, aunque puede resultar indicativa de cierto tipo de literatura utópica.

Digamos que, si bien estos elementos literarios existen (por ejemplo, las vestimentas idénticas en la *Utopía* de Moro, las comidas comunitarias, la falta de

³²⁴ *Ibíd.*

³²⁵ *Ibíd.*

³²⁶ *Ibíd.*

³²⁷ MARTORELL CAMPOS, Francisco. *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y de qué forma recuperarla*, La Caja Books, 2019, p. 106 y ss.

disenso abierto y de discusión política, y así sucesivamente), lo importante es indagar en las causas profundas de la desafección que generan –o pueden generar- buena parte de las utopías, al menos en su faceta literaria.

Para Jean Servier la utopía se identifica con el sueño, pero con un sueño regresivo, es decir, no un sueño que busque verdaderamente cambiar la realidad de las cosas, sino el viejo sueño del retorno, la utopía como refugio frente a los males del mundo, frente “al devenir, a la imperfección, al mal, a la muerte”³²⁸. Servier toma lo que Mumford clasifica como utopías de escape y extiende sus rasgos a todas las utopías, independientemente de su función política. Para él, la utopía sería el sueño de “un retorno al amor exclusivo del niño por la madre”, lo que se demostraría en la idealización de la ciudad, en tanto símbolo materno³²⁹.

Dos rasgos de la mayor parte de las utopías literarias ejemplificarían este diagnóstico psicoanalítico: por un lado, la separación del escenario utópico respecto del escenario real, su aislamiento; por otro lado, su inmutabilidad. El aislamiento fundamenta la idea de refugio ya indicada; la inmutabilidad, el anhelo de un “eterno presente”, lo que sería otro rasgo infantil del sueño utópico³³⁰. Para este autor, “la utopía hace recordar al país inmutable, al que los mitos de todas las civilizaciones sitúan después de la muerte como para fijar, a través de una imagen tranquilizadora, las angustias del hombre”³³¹. Se trataría, mediante este mecanismo de defensa, de “colmar el vacío entre un paraíso perdido y una tierra prometida”³³².

Esto es lo que Fredric Jameson denomina el problema del cierre o la *clausura* del nuevo sistema³³³. Para Jameson, la clausura –o, por lo menos, la separación física- sería un rasgo esencial de la forma utópica (al menos de la utopía literaria). Es la forma mediante la cual podemos “preservar la diferencia radical” del sistema que se propone³³⁴. Con todo, Jameson aclara que esto no es lo mismo que la necesidad de unanimidad interna que se suele ver en las primeras utopías de la modernidad -por lo demás, no muy distintas de la teoría política que

³²⁸ SERVIER, Jean. *La utopía*, Fondo de cultura económica, México, 1982, p. 116.

³²⁹ *Ibíd.*, p. 114.

³³⁰ *Ibíd.*, p. 115.

³³¹ *Ibíd.*, p. 139.

³³² *Ibíd.*, p. 139.

³³³ JAMESON, Fredric. *Op. Cit.*, p. 202 y ss.

³³⁴ *Ibíd.*, p. 204.

prevaleció hasta entrado el siglo XIX, con su exclusión del llamado “faccionalismo”³³⁵. Sin ir muy lejos, recordemos que la teoría política de Rousseau encierra, justamente, un similar telos de desdiferenciación, reflejado en la voluntad general, voluntad que no admitiría, en principio, disensiones radicales³³⁶. Para Rousseau, un sistema político conformado por la competencia entre asociaciones parciales con intereses diversos –por ejemplo, un sistema de partidos como el que tienen actualmente las democracias occidentales- sería contradictorio con la voluntad general³³⁷. Si esta fue, hasta la consolidación de las democracias liberales, una de las formas predominantes de entender la teoría del Estado, difícilmente podemos esperar una visión absolutamente pluralista en las primeras utopías (y eso que, al menos en el caso de Moro, ésta consideraba un sistema de tolerancia religiosa que no tenía parangón en la Europa de la época).

En fin, lo cierto que las utopías contemporáneas –con sus derivaciones libertarias y anarquistas- suelen evitar esta pretensión de uniformidad. En cuanto al problema de la clausura en un sentido más abstracto, podríamos decir que la crítica que subyace a los mecanismos de clausura es, en realidad, una crítica al pensamiento de la totalidad (cuestión que, una vez más, no es patrimonio del pensamiento utópico). Esta crítica permea a gran parte de la filosofía y la literatura postmoderna y supone un desafío para la utopía.

Lo cierto es que hay algo enajenante en la utopía: la queremos y, al mismo tiempo, aunque sea de forma inconsciente, la rechazamos. Las utopías generan, como argumenta Jameson, una forma específica de ansiedad: el miedo a perder “ese mundo familiar en el que todos nuestros vicios y virtudes se arraigan”³³⁸. Se trata del miedo de la *despersonalización* –que no debemos confundir con el sacrificio del patrimonio del yo, un rasgo, como ya se dijo, contingente de las

³³⁵ *Ibid.*, pp. 205-206. También cabe recordar, con Jameson, que, en la *Utopía* de Moro, tomado aquí como ejemplo paradigmático de la utopía renacentista, la familia siguió existiendo como “un cuerpo extraño” en la nueva sociedad, rompiendo en este sentido la unanimidad que se pretendía. *Ibid.*, p. 207.

³³⁶ ARATO, Andrew y COHEN, Jean. *Sociedad civil y teoría política*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 663.

³³⁷ “Por lo tanto, para poder lograr el enunciado de la voluntad general, importa que no haya sociedad parcial en el Estado, y que cada ciudadano no opine sino por sí mismo”. Véase: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *El contrato social*, Losada, Buenos Aires, 2003, p. 61.

³³⁸ JAMESON, Fredric. *Op. Cit.*, p. 97.

utopías literarias (y muchas veces exagerado por sus críticos) ni tampoco con la alienación, que debe entenderse más bien circunscrita con nuestras prácticas sociales e institucionales. De lo que se trata aquí es de una tensión permanente al interior de la utopía literaria, entre lograr una “diferencia absoluta”, como los mundos no antropomórficos de Olaf Stapledon³³⁹, es decir, mundos en los cuales el elemento familiar, humano, se encuentra ausente o fuertemente limitado –me parece que estamos, en realidad, incapacitados para pensar un mundo donde lo humano se encuentre completamente ausente, lo que se denota en nuestra tendencia a antropomorfizar-, es decir, un mundo en el que no podamos reconocernos, versus la creación de un mundo demasiado similar al nuestro, que se enfrente a la denuncia de Blumenberg (que vimos en el punto 2 de este capítulo): la de una imaginación, finalmente, incapaz de abandonar el terreno familiar, condicionada por su contexto histórico-social³⁴⁰. La utopía debe navegar a través de esta contradicción, entre el Escila y el Caribdis de la identidad y la diferencia; resolver esta tensión de forma definitiva sería fatal para ella en cuanto forma privilegiada de pensar la alteridad.

Un segundo miedo, conectado con el anterior pero a una escala más elevada, es el miedo al aburrimiento. Pero no a un aburrimiento particular, cotidiano, sino al aburrimiento del fin de la historia –o, en el decir de Marx, del fin de la *prehistoria* del hombre. No es sólo el miedo a una sociedad donde el conflicto haya desaparecido –lo que me parece, en realidad, nuevamente, un aspecto *contingente* de muchas utopías literarias que se ha terminado exagerando por parte de la crítica antiutópica, pero que no constituye un rasgo definitorio de la forma utópica en sí misma-, es decir, un mundo sin el heroísmo de los grandes relatos históricos. En realidad, se trata del miedo a la reducción del ser humano a sus elementos, podríamos decir, naturales o biológicos, como si el reconocimiento del

³³⁹ Olaf Stapledon fue un escritor inglés de ciencia ficción del siglo XX, cuya novela más famosa, *Hacedor de estrellas*, narra el recorrido virtual de un personaje por múltiples civilizaciones inteligentes a lo largo del universo y a través de millones de años, postulando la tendencia paulatina de todas ellas -luego de múltiples guerras y conflictos- hacia la consecución de una paz y una autoconsciencia universal. Un rasgo interesante de la novela es que las civilizaciones que el autor va mostrando se caracterizan por alejarse cada vez más de la imagen antropomórfica que suele dominar los relatos sobre civilizaciones alienígenas.

³⁴⁰ JAMESON, Fredric. Op. Cit., p. 168.

ser humano como ser genérico –la utopía del joven Marx en los manuscritos de 1844- deviniera en un mundo donde termine existiendo poco más que el ciclo del nacimiento, la copulación y la muerte³⁴¹.

Con todo, nuevamente debemos señalar que este es un rasgo común sólo de *ciertas* utopías. Sin ir muy lejos, la *Utopía* de Moro se inscribía dentro de un mundo de alianzas y conflictos bélicos. Se podrá criticar la falta de conflicto *interno* en la sociedad utópica, pero lo mismo podría hacerse respecto del *ideal* monárquico de la época en que se escribió. Tomás Moro no estaría solo en la búsqueda de un sistema político que escape al ciclo de la corrupción sistémica que suele afectar a los Estados. Por otra parte, Francisco Martorell nos recuerda que hay ejemplos de utopías contemporáneas que han trascendido estas limitaciones teóricas. Así, por ejemplo, la *Trilogía Marciana* de Kim Stanley Robinson (publicada entre 1992 y 1996) nunca ofrece una civilización “estable por siempre jamás”, sino que nos muestra el nacimiento “de una utopía que se presenta abierta y cambiante”³⁴². El ya mencionado Olaf Stapledon nos ofrece en su *Hacedor de estrellas* un escenario que se disgrega en múltiples conflictos, que no se eliminan sino que cambian de escala (pasan, por ejemplo, de la lucha de clases a la lucha de mundos, o a la lucha por la ecología, y así sucesivamente). Nuestra definición amplia de la utopía, por lo demás, nos debiera prevenir respecto de la exacerbación de sólo uno de los rasgos de las sociedades utópicas. Se podría decir que los

³⁴¹ *Ibíd.*, p. 188. Algo de este temor se refleja en la crítica a Marx planteada por Hannah Arendt en *La condición humana*: “La única actividad que corresponde estrictamente a la experiencia de no-mundanía o, mejor dicho, a la pérdida del mundo tal como ocurre bajo el dolor, es la labor, donde el cuerpo humano, a pesar de su actividad, vuelve sobre sí mismo, se concentra sólo en estar vivo, y queda apresado en su metabolismo con la naturaleza sin trascender o liberarse del repetido ciclo de su propio funcionamiento”. *Op. Cit.*, p. 124. Más adelante dirá que, si bien Marx plantea el objetivo utópico de la emancipación de la labor (en tanto emancipación de la necesidad), esto sólo chocaría con la extensión de los apetitos del *animal laborans*, es decir, con la ampliación del campo de la necesidad a través del consumo. Así, “el triunfo logrado por el mundo moderno sobre la necesidad se debe a la emancipación de la labor, es decir, al hecho de que al *animal laborans* se le permitió ocupar la esfera pública; y, sin embargo, mientras el *animal laborans* siga en posesión de dicha esfera, no puede haber una auténtica esfera pública, sino sólo actividades privadas abiertamente manifestadas” (p. 140). Independientemente del sesgo elitista que esta frase contiene, lo central de la crítica es que una sociedad de laborantes implicaría, junto con la abolición de la política –entendida por Arendt como una actividad, en cierto sentido, heroica-, la confusión de la esfera pública y la esfera privada. Esto decantaría, finalmente, en la configuración de una sociedad “atrapada en el suave funcionamiento de un proceso interminable”, es decir, el proceso de generarse a sí misma, incapaz –por tanto- de “reconocer su propia futilidad” (p. 142).

³⁴² MARTORELL CAMPOS, Francisco. *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y de qué forma recuperarla*, La Caja Books, 2019, pp. 96-97.

críticos muchas veces proyectan sus propios miedos en el material utópico. Como argumenta Jameson, detrás de estas críticas –muchas de ellas pertinentes– también subyace una “resistencia más metafísica y nietzscheana a las promesas sobre el futuro”, confundiendo la utopía con una nueva forma de trascendencia religiosa³⁴³.

Dijimos arriba que muchas veces la pasión antiutópica encubre posiciones utópicas respecto de la realidad presente. En términos de Mannheim, estaríamos, en realidad, frente a posiciones ideológicas, por cuanto defienden el *statu quo* (recordemos que la utopía quedaba reservada para aquellas visiones que buscaban destruirlo). Todo esto depende de cómo definamos la utopía y la ideología, así como las relaciones entre ambas. Lo cierto es que el sistema neoliberal vigente, nos recuerda Martorell, sí contempla una utopía: «la utopía de una sociedad sin utopías»³⁴⁴. Se trata de la antigua estrategia del llamado *realismo político*: erigir al mundo actual en el mejor de los mundos posibles, lo que terminaría justificándolo a pesar de sus defectos y clausurando las vías para su reforma³⁴⁵. Todo aquello que se desviara de lo ya probado, acabaría haciéndose sospechoso de intentar forzar un cambio inadecuado.

Como plantea Norbert Lechner: “Congelar el aquí y ahora es lo que intenta todo autoritarismo a fin de que la razón aparezca reconciliada con la realidad. Cuando la razón ya no opone resistencia a lo inmediato queda sancionada la inmutabilidad de los hechos: las cosas son lo que son. Entonces la dominación ya no requiere justificarse y puede celebrarse descaradamente como la razón universal”³⁴⁶.

Más arriba mencionamos la advertencia de Jameson de que nos encontramos ante una resistencia metafísica –y nietzscheana– hacia la posibilidad de prometer. Justamente, según Rancière, el gran giro de la política después de 1990 fue la conjuración de la *promesa*, considerada como el principio del mal, en

³⁴³ JAMESON, Fredric. Op. Cit., p. 193.

³⁴⁴ Se trata, en realidad, de una cita de Franz Hinkelammert, en: MARTORELL CAMPOS, Francisco. *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y de qué forma recuperarla*, La Caja Books, 2019, p. 94.

³⁴⁵ *Ibíd.*

³⁴⁶ “Marcuse: crítica y utopía”, en: LECHNER, Norbert. *Obras I. Estado y derecho*, Fondo de cultura económica-FLACSO, México, 2012, p. 545.

tanto “gesto que proyecta hacia delante un *telos* de la comunidad cuyos fragmentos se precipitan como piedras mortíferas”³⁴⁷. La consigna desde entonces ha sido dejar atrás el “viaje clandestino hacia islas de utopía” y empezar a identificar el arte de la política con “el arte de conducir el navío”³⁴⁸. Metáfora antigua, que establece a un tiempo el reparto de las tareas –gobernar como una cosa de capitanes, no de marineros- y la fijeza del rumbo. En realidad, nos dice Rancière, lo que se ha producido aquí es el giro hacia el *fin de la política*, hacia su secularización definitiva, entendiendo por tal el abandono de todo “programa de liberación y promesa de felicidad”³⁴⁹. La política se pasa a entender, en el fondo, como buena administración. Es decir, como hemos dicho a lo largo de este trabajo, una comprensión de la política como mera *prosa*.

Analizando a Aristóteles, por ejemplo, caracterizado generalmente como el inspirador de las teorías realistas de la política, Rancière argumenta que su pretendido realismo encubre una suerte de utopía “centrista”: “El realismo no es ni el rechazo lúcido de la utopía ni el olvido del *telos*, sino una de las maneras utópicas de configurar el *telos* y reencontrar la rosa de la razón en la cruz del presente”³⁵⁰. En este sentido, la filosofía política aristotélica –pero, en general, casi toda la filosofía política posterior, como argumentará también Abensour³⁵¹- busca poner fin a la división política, suturar esta división, aplacar *lo político* en tanto lugar de conflicto inmanente a la polis, “instituir el reino de la medida [es decir, del *justo medio*] en lugar del *apeiron* democrático”³⁵² (es decir, su indefinición o ilimitación).

³⁴⁷ RANCIÈRE, Jacques. *En los bordes de lo político*, Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2010, pp. 19-20.

³⁴⁸ *Ibíd.*, p. 20.

³⁴⁹ *Ibíd.*

³⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. *En los bordes de lo político*, Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2010, p. 31.

³⁵¹ Con todo, cabe señalar que Abensour es menos tajante que Rancière. Si para este último *toda* la filosofía cae en el error de subsumir la política dentro de la mera administración, lo que se logra justamente con la pretendida autonomización de la política (es decir, con su separación – ciertamente idealista- del resto del sistema social), para Abensour sería posible configurar una *filosofía política crítica*, que combine el análisis de la sociedad realizado por la Escuela de Frankfurt con una reflexión sobre la política que la tome en sí misma y no como un mero apéndice de la economía, combinación que él encuentra en autores como Claude Lefort y Hannah Arendt. Véase: ABENSOUR, Miguel. *Para una filosofía política crítica. Ensayos*, Editorial Anthropos, México, 2007.

³⁵² RANCIÈRE, Jacques. *En los bordes de lo político*, Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2010, p. 31.

La idea de un *apeiron* democrático da en un punto clave, porque representa justamente el temor –o la ceguera- que subyace a la mirada “realista” de la política. Podríamos decir que el temor a la indefinición democrática va de la mano con el temor a la utopía, y que un lazo -que todavía no alcanzamos a ver- une a estos dos conceptos. Pero para llegar ahí, necesitamos entender mejor qué significa que la utopía participe tanto de lo político como de la poética, cuestión que analizaremos en los capítulos siguientes.

Capítulo V. La utopía y lo político

Hecha la caracterización de la utopía, es el momento de volver sobre nuestros pasos y empezar a responder a las preguntas que abrían esta investigación. Si las planteáramos de forma sucesiva las preguntas serían, primero, ¿cuál es, concretamente, la vinculación entre lo político y la poética? Por otra parte, ¿puede entenderse a la utopía como un concepto que permita llevar a cabo esa vinculación? Y, si es así, ¿en qué sentido?

Hasta ahora hemos mostrado cómo ciertas manifestaciones poéticas y la actividad política se van estrechando en la modernidad. Así, vimos en el capítulo III cómo a la estética se le asigna la tarea de enlazar lo particular y lo universal, lo individual y lo comunitario. En tanto, explicamos cómo el mito retorna a la escena pública bajo la forma de un relato ordenador que permite justificar el ordenamiento político vigente. Finalmente, según lo visto en el capítulo IV, la utopía se nos muestra, en principio, como la expresión del deseo de destruir un orden determinado y de reemplazarlo por otro orden mejor. Ciertamente todo esto da cuenta de que el ámbito poético se manifiesta en la escena pública e influye sobre la actividad política. Pero, como dijimos en el capítulo I, nuestra pregunta es más específica: no se trata simplemente de demostrar la influencia recíproca de estas *actividades*, sino algo que se acerca al *fundamento común* entre ambas. Por eso nuestro tema no era la vinculación entre la política y lo poético, sino más concretamente entre *lo* político y *la* poética. Es decir, entre aquello que estructura y que fundamenta las actividades políticas y aquello que hace lo propio respecto de las actividades poéticas. Para decirlo de una vez y sin más preámbulos: cómo lo político es, de cierta forma, inseparable de la creación (*poiesis*). Esto requerirá, por cierto, afinar nuestra definición de la poética y reenfocar nuestra comprensión de lo político, entendiéndolo no sólo como un espacio donde se anudan diversas lógicas -como suele decirse, el conflicto y el consenso-, sino como el espacio mismo donde se articulan lo común y el estar-juntos.

Ahora bien, de los tres elementos que marcan el retorno de los poetas a la ciudad moderna hemos elegido la utopía, por cuanto ella nos permite indagar en

este vínculo fundamental entre la creación y lo político sin caer en algunas de las limitaciones que presentan los otros elementos. Así, si entendemos por la estética, en realidad, la utopía de lo estético, y entendemos al mito como la petrificación de la utopía o su reverso, es evidente que el concepto utópico nos permitirá comprender de mejor forma estos fenómenos. De esta manera, será el análisis de la utopía misma lo que nos llevará a demostrar la vinculación entre lo político y la poética. Para ello procederemos enfocándonos, primero, en la utopía y lo político. Luego, pasaremos a la relación entre la utopía y la poética. Pero, como quedará claro en el capítulo VI, la utopía ilumina uno de los elementos clave de nuestra comprensión de la poética y nos sitúa directamente en el ámbito donde la poética y lo político convergen.

De esta forma, iniciaremos nuestro recorrido con uno de los principales filósofos de la utopía, Ernst Bloch, quien además inspiró la definición amplia del concepto que vimos en Ruth Levitas. Luego analizaremos la concepción utópica de Emmanuel Lévinas, quien si bien toma algunos de los elementos aportados por Bloch, cuestiona el sentido último de lo utópico en dicho autor, llegando a una nueva comprensión del fenómeno. Con eso en mente, veremos las consecuencias de esta idea para la praxis democrática, tal como las expone Miguel Abensour.

1. La función utópica en Ernst Bloch

La definición de utopía de Ruth Levitas, que revisamos en el capítulo anterior, se encuentra fuertemente influenciada por Ernst Bloch. Con una diferencia, eso sí: mientras Bloch –reconociendo al sueño y al deseo como los sustratos de la utopía- se enfoca especialmente en la esperanza, Levitas considera que eso implicaría una limitación excesiva del campo de acción de la utopía. Por eso, su definición se mantiene en un plano más amplio: el deseo de una mejor forma de ser. Esto tiene, como ya adelantamos, una gran utilidad conceptual: nos permitirá abarcar prácticamente todo tipo de utopía, desde las más abstractas a las más concretas, desde las más individualistas (como las utopías de escape, según la caracterización de Mumford) hasta las más colectivas y políticas (lo que Mumford

denominaba utopías de reconstrucción). Al mismo tiempo, esta definición incorpora las tres caras de la utopía, tal como era caracterizada por Sargent.

Dicho lo anterior, nuestro objeto ahora es iluminar *uno* de los lados de la utopía, *su función*, y para ello debemos entrar en la definición y las clasificaciones que nos provee Bloch. Como veremos, para él no todas las utopías valen lo mismo, porque no todas tienen el mismo nivel de incidencia en la realidad social, o –tal como quisiéramos plantear aquí- en *lo político*. Veamos esto con mayor detenimiento.

Para Ernst Bloch, más que la utopía, lo que importa es *lo utópico*. En otras palabras, cómo en nuestra vida cotidiana se cuelan infinidad de elementos utópicos. Esta noción se relaciona a su vez con una particular teoría de los afectos. Al igual que otros filósofos, como Heidegger, su análisis de la vida social comienza con un estudio de los templos de ánimo, de las disposiciones afectivas. Sin embargo, su posición se desmarca de los análisis anteriores sobre el tema. Así, mientras los psicoanalistas ven el principal impulso humano en la libido, caracterizada por el impulso sexual y la pulsión de muerte (Freud) o por una energía psíquica más amplia, vinculada con lo “arcaico-colectivo”³⁵³ (Jung), y mientras los filósofos han identificado como impulso primario la voluntad de vivir (Schopenhauer), la voluntad de poder (Nietzsche) o la angustia (Heidegger), Bloch propone como primera necesidad *el hambre*, que se vincularía además con el *conatus* de Spinoza, el principio de conservación³⁵⁴. Por cierto, el tema va más allá de este principio: buscamos porque tenemos hambre y la necesidad de conservarnos –que nos mueve en un comienzo- nos impulsa luego a la superación³⁵⁵.

A partir de este impulso fundamental, el autor puede caracterizar dos tipos de afectos: *afectos saturados* –envidia, avaricia, respeto- “cuyo impulso es reducido, en los cuales el objeto del instinto se encuentra a disposición”, a la mano,

³⁵³ La caracterización es de Bloch: *El principio esperanza* [1], Trotta, Madrid, 2004, p. 95.

³⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 94-96.

³⁵⁵ Según la interpretación de Emmanuel Lévinas, de hecho, lo que hace Bloch es todo lo contrario a reivindicar un principio de conservación. Se trataría, en realidad, de reivindicar un ser humano que no se preocupa primariamente de su propio ser. Véase: *Dios, la muerte y el tiempo*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 123. Esto le permitirá, justamente, conectar la posición de Bloch con la suya propia, como veremos en el punto 2.

y *afectos de la espera* –como el miedo y la esperanza- “cuyo impulso es extensivo, en los cuales el objeto del instinto no se encuentra a la disposición individual del momento”, es decir, que no están a la mano, cuya satisfacción puede ocurrir o no³⁵⁶. Estos últimos son afectos de carácter anticipador, “implican un futuro auténtico, el todavía-no, lo que objetivamente no ha acontecido aún”³⁵⁷. Dentro de estos afectos de la espera, el principal es –para nuestro autor- la esperanza³⁵⁸.

A partir de este núcleo de sentido, Bloch desarrolla el concepto del *todavía-no-consciente*. Este estadio distinto del inconsciente se refiere al sueño, pero no al sueño nocturno -que era la base de la teoría freudiana-, sino a los sueños diurnos. Mientras el todavía-no-consciente, al igual que la represión en psicoanálisis, participa de lo “preconsciente”, a diferencia de ésta no se encuentra subordinado a una conciencia manifiesta, “sino sólo a una conciencia futura, que todavía tiene que llegar”. Es, por tanto, “el lugar psíquico de nacimiento de lo nuevo”³⁵⁹.

Este concepto es clave porque nos permitirá comprender la función utópica. ¿En qué consiste ésta? Podríamos decir que en el paso de los sueños diurnos a los sueños lúcidos. Es el todavía-no-consciente convertido en acto consciente (y, por tanto, sabido). La esperanza surge aquí no como un mero movimiento circunstancial del ánimo, sino como *consciente-sabida*. Es decir, se da en representaciones que “prolongan anticipadamente lo dado en las posibilidades futuras de su ser-distinto, ser-mejor”³⁶⁰. No se trata ya de meras fantasías; lo que se hace aquí es anticipar “psíquicamente lo posible real”³⁶¹.

Como indica Ruth Levitas, el *todavía-no consciente* no es simplemente una categoría psicoanalítica u ontológica, ya que es el correlato subjetivo del *todavía-no* a secas, una categoría que se aplica a la realidad material: “Es fundamental para el argumento de Bloch y para el concepto del todavía-no, que el mundo material esté esencialmente inacabado, que el futuro sea indeterminado y que, por tanto, el futuro constituya un reino de posibilidades”³⁶². En otras palabras, la realidad es

³⁵⁶ BLOCH, Ernst. Op. Cit., p. 104.

³⁵⁷ *Ibíd.*

³⁵⁸ *Ibíd.*, p. 105.

³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 150.

³⁶⁰ *Ibíd.*, p. 181.

³⁶¹ *Ibíd.*

³⁶² LEVITAS, Ruth. *The concept of utopia*, op. Cit., pp. 101-102. La traducción es mía.

vista en términos de proceso. No como un proceso prefijado, determinista, sino un proceso abierto al cambio, a lo nuevo.

Hemos visto que la función utópica trasciende los límites de la utopía como género literario. De hecho, para Bloch –quien en este punto se ubica en la línea marxismo clásico, crítico del socialismo utópico- las utopías literarias son parte de las utopías abstractas, en contraposición con la utopía propiamente socialista, que cabría dentro de las *utopías concretas*. Bloch sostiene que las utopías concretas tienen gran importancia para nuestra capacidad de juzgar la realidad. Son ellas las que nos permitirían precisamente interpretar y juzgar en general. No se trata simplemente de contraponer una situación ideal a la situación real, se trata de –en tanto seres deseantes, capaces de proyectar estos “sueños lúcidos” en el futuro- ser capaces de evaluar críticamente nuestro presente y también nuestro pasado. Sin esta puesta en tensión hacia el futuro, hacia el *todavía-no*, la realidad se terminaría cristalizando en la repetición de lo mismo. Por eso la utopía concreta tiene “una correspondencia en la *realidad como proceso*: la del *novum* en mediación. Solo esta realidad como proceso puede, por eso, juzgar sobre sueños utópicos o rebajarlos a la categoría de simples ilusiones, pero no una facticidad arrancada de aquella realidad, una facticidad cosificada y absolutizada. Si se concede este derecho crítico a toda mera facticidad en el mundo exterior, lo que se hace es absolutizar como realidad, sin más, lo existente fijado y llegado a ser. Pero es claro (...) que la limitación de los hechos [es] muy poco realista; que la realidad misma no está elaborada, que muestra en su borde algo que se aproxima, algo que brota”³⁶³.

Eso es lo que el autor llama el *novum*, el hecho nuevo. Si la realidad es procesual –adjetivo que Bloch suele usar a lo largo del texto-, no puede entenderse sin lo nuevo, el todavía-no, aquello que adviene. Estamos constantemente preparándonos para ello, planificando, preparando escenarios, deseando. ¿Por qué juzgar esta realidad tan rica desde el pasado, desde *lo irremediablemente perdido* - como diría Roberto Bolaño- y no desde aquello que verdaderamente nos mueve hacia adelante?

³⁶³ BLOCH, Ernst. Op. Cit., p. 239.

No se deben confundir, sin embargo, estas utopías concretas con una visión determinista, ni con la idea de una existencia ya trazada siempre de antemano. A pesar de que su utopía personal se ciñe estrictamente por las directrices de la teoría marxista, Bloch caracteriza el instante vivido como un instante siempre abierto a la posibilidad. A su juicio, “[l]o posible real comienza con el germen en el que se halla incluso lo que ha de venir. Lo allí predibujado impele a desarrollarse, pero no, desde luego, como si se encontrara ya de antemano encerrado en un lugar angosto. El «germen» se enfrenta todavía con muchos avances, la «disposición» se despliega en el despliegue mismo hacia inicios de su *potentia-possibilitas* siempre nuevos y más precisos. Lo posible real en germen y disposición no es, en consecuencia, nunca un algo concluso encapsulado que, como un algo existente en pequeñas dimensiones, sólo necesitara desarrollarse”³⁶⁴. En otras palabras, está ahí como posibilidad, pero no como algo ya formado. Lo hemos dicho anteriormente: la utopía no es un plano ni un manual de instrucciones, sino que es el deseo de algo mejor y la visión de futuro que acompaña a ese deseo.

Por otra parte, el origen de todo –el comienzo por el cual adviene lo nuevo– es una forma íntima de resistencia frente a la facticidad cosificada a la que nos referíamos anteriormente. Es el *no*. Este *no*, sin embargo, no resiste en sí mismo, no tiene valor en sí mismo, como si estuviera escindido del sujeto que lo porta. El *no* remite siempre al “ahí de un algo”³⁶⁵: “El *no* es falta de algo y asimismo huida de esta falta, y en este sentido es impulso hacia lo que le falta. Con el *no* se reproduce, por tanto, la impulsación en los seres vivos: como impulso, necesidad, aspiración y, primariamente, como hambre”³⁶⁶. Está claro que este *no* es, más bien, una potencia positiva. Su verdadero opuesto no es el sí, sino la nada.

Esto lo aclara muy bien Ruth Levitas cuando señala que el todavía-no, en alemán *noch nicht*, tiene dos significados: por un lado, puede significar que algo no es *aún*, pero que se espera que ocurra; por otro lado, puede significar que algo *no* es en el presente, que lo sufrimos como ausencia. Este doble significado o esta ambigüedad del término es algo querido por Bloch para significar “al mismo tiempo

³⁶⁴ *Ibíd.*, p. 283.

³⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 358-359.

³⁶⁶ *Ibíd.*, p. 359.

la falta de algo y la esperanza de su realización, su ausencia y su presencia potencial, el deseo y la satisfacción potencial de ese deseo”³⁶⁷.

En el fondo, la “falta” que se denuncia en la realidad habla –como apunta Zizek- de la “incompletud ontológica” de dicha realidad³⁶⁸. Esto, que parece contraintuitivo –tendemos a asumir que la realidad es *lo que es* y, por tanto, estaría, por definición, completa-, implica precisamente un cambio radical de punto de vista (que, para Bloch, como ya vimos, se arraiga en la experiencia sensible del hambre, del sueño diurno y del deseo). Se rechaza, así, adoptar hacia el presente el “punto de vista de la finalidad”, es decir, verlo como si ya fuera el pasado, algo petrificado que sólo nos restaría interpretar pasivamente, sino que se busca “*reintroducir la apertura del futuro en el pasado, para captar aquello-que-fue en el proceso de realizarse*, para ver el proceso contingente que generó la necesidad existente. En contraste con la idea de que toda posibilidad aspira a realizarse completamente, se debería concebir el “progreso” como una manera de restaurar la dimensión de la potencia en el mero acto, de desenterrar, en el corazón del acto, una secreta inclinación hacia la potencia”³⁶⁹. Podríamos deducir a partir de esta idea que el pensamiento utópico no sólo tiende sus redes hacia el futuro, sino también hacia el pasado, en tanto nos permite entender que las cosas *podrían* haber sido de otro modo. Esa potencialidad que subyace a los hechos históricos es lo que nos permite, al mismo tiempo, *abrir* el futuro hacia el *novum*, hacia el hecho nuevo analizado por Bloch.

En este sentido, señala Zizek, un historiador marxista que analizara, por ejemplo, la revolución francesa, no debería limitarse simplemente a constatar que los ideales revolucionarios eran en realidad pura ideología burguesa o que representaban la falsa conciencia de la burguesía (o algo por el estilo), sino que

³⁶⁷ LEVITAS, Ruth. *The concept of utopia*, op. Cit., p. 102.

³⁶⁸ ZIZEK, Slavoj. “Preface: Bloch’s ontology of Not-Yet-Being”, en: Thompson, Peter y Zizek, Slavoj (editores). *The privatization of hope: Ernst Bloch and the future of Utopia*, Duke University Press, Durham/London, 2013, p. xviii. Las traducciones son mías.

³⁶⁹ *Ibíd.* En el original dice: “The wager of a dialectical approach is not to adopt toward the present the “point of view of finality,” viewing it as if it were already past, but precisely *to reintroduce the openness of future into the past, to grasp that-what-was in its process of becoming*, to see the contingent process that generated existing necessity. In contrast to the idea that every possibility strives to fully actualize itself, one should conceive of “progress” as a move of restoring the dimension of potentiality to mere actuality, of unearthing, in the very heart of actuality, a secret striving toward potentiality”.

debería “desenterrar la potencialidad oculta (el potencial utópico y emancipatorio) que fue traicionada en la puesta en acto de la revolución y en su resultado final (el surgimiento del capitalismo de mercado utilitario)”³⁷⁰. Y es que dichas ilusiones no fueron concebidas como ilusiones, no fueron parte de un autoengaño burgués: estaban presentes en los discursos y animaron el curso de acción de los revolucionarios. Como apunta Bloch, parafraseando al propio Marx: “No habría habido una Revolución Francesa sin las ilusiones heroicas que generó el derecho natural. Por supuesto, ellas no se hicieron reales, y lo que sí se hizo real a partir de ellas -el libre mercado de la burguesía- no es para nada aquello que se soñó, aunque se deseó, se esperó, se exigió como utopía”³⁷¹. Pero el exceso utópico y emancipatorio, traicionado u olvidado el día después de la revolución, no queda simplemente abolido o descartado como irrelevante, sino que es “*transpuesto en el estado virtual*, y así continúa acechando el imaginario emancipatorio como un sueño a la espera de ser realizado”³⁷².

En el capítulo I vimos una famosa declaración de Aristóteles: la poesía es “más filosófica” que la historia, pues mientras la historia narra lo que ha sucedido, la poesía narra lo que “podría suceder”³⁷³. En el mismo sentido, el lente utópico nos permite apreciar esos futuros posibles que quedaron en germen durante el proceso histórico. De esta forma, la utopía participa de la poética no sólo a través de su forma –en su cara de utopía literaria- sino también a través de su función, permitiéndonos descubrir tanto lo que podría ser como lo que podría haber sido. Mediante la utopía nuestra imaginación es capaz de proyectar retrospectivamente lo que Mark Fisher llama los “espectros de los futuros perdidos” en el desarrollo histórico. En este sentido, Fisher, refiriéndose a la nostalgia de las izquierdas del siglo XXI, nos dice que lo que nos debe acechar en el presente no es “el *ya no más* de la socialdemocracia tal como existió, sino el *todavía no* de los futuros que el

³⁷⁰ *Ibíd.*, p. xix.

³⁷¹ BLOCH, Ernst y ADORNO, Theodor. “Something’s Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the contradictions of Utopian Longing” [conversación con Horst Krüger], en: BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature: selected essays*, MIT Press, Cambridge, 1988 p. 15.

³⁷² ZIZEK, Slavoj. *Op. Cit.*, p. xix.

³⁷³ ARISTÓTELES. *Poética*, *op. Cit.*, IX, 1451b.

modernismo popular nos preparó para esperar pero que nunca se materializaron”³⁷⁴.

En la utopía no nos encontramos sólo frente al trazado teórico de un mundo ideal. Al menos en la utopía tal como la entiende Bloch, estaríamos frente a un impulso humano que rebasa a la mera elucubración teórica o al escapismo egótico (para usar la terminología aportada por Mumford). La utopía supone un uso activo de la imaginación para incidir en el presente; es, en realidad, una actividad práctica (y, en este sentido, política). Para Bloch, el *no* se expresa “como la insatisfacción con lo que le ha llegado a ser, y es por ello, como lo impulsante bajo todo devenir, también lo que sigue impulsando en la historia. En toda determinación anterior respecto a algo el *no* aparece como la negación intranquilizada que nos dice: este predicado no es, en último término, la determinación adecuada de su sujeto. En el proceso, por ello, el *no* se da a conocer como un todavía-no-utópico-activo”³⁷⁵. En definitiva, lo utópico para Bloch “no es nada si no apunta al «ahora» y no busca su presente convertido”³⁷⁶.

Recapitulando, la función utópica caracterizada por Bloch nos revela tanto su carácter intrínsecamente político como su inevitabilidad: vivimos, en parte, de utopías. La actividad política es impulsada, en gran medida, por este exceso, por este desborde. Como veremos a continuación, Lévinas retomará esta idea, pero le dará un giro: desde el deseo de *ser mejor* al deseo de *escapar del ser*.

2. La utopía de Emmanuel Lévinas

Aunque provienen de tradiciones filosóficas distintas, Emmanuel Lévinas encuentra un Bloch un punto de anclaje, que le servirá para desarrollar su crítica a la noción heideggeriana del tiempo. En Heidegger, el tiempo humano se concibe a partir de la muerte. En este sentido, se vive para escapar de ella (dicho de otro modo, es la certeza de la muerte la que produce el tiempo vital). Curiosamente, en vez de cristalizar esta certeza en un *carpe diem* vitalista, el ser humano es

³⁷⁴ FISHER, Mark. *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018, p. 55.

³⁷⁵ BLOCH, Ernst. *El principio esperanza*, op. Cit., p. 362.

³⁷⁶ *Ibíd.*, p. 366.

concebido como un ser que siempre está en otra parte, distraído en múltiples actividades: “El *Dasein* cotidiano oculta su posibilidad más propia y se encuentra, por tanto, en la no verdad”³⁷⁷. Bajo esta visión, la vida se articula en torno al centro negativo de su propia interrupción, pero no logra articularse en términos positivos. En Bloch, en cambio, la vida se define por el deseo y por la obra colectiva orientada hacia la utopía concreta: “El tiempo, como esperanza de la utopía, ya no es el tiempo pensado a partir de la muerte”³⁷⁸. Es decir, mientras en Heidegger el tiempo es engendrado por la muerte –sabemos que vamos a morir y a partir de este hecho construimos nuestra vida- en Bloch es el tiempo el que engendra a la muerte. Para Bloch la angustia de la muerte “procede del hecho de morir sin acabar su obra, su ser”³⁷⁹. La melancolía por este fracaso es lo central; la angustia de la muerte es sólo una modalidad de esta melancolía³⁸⁰.

¿Qué es lo que destaca en este contraste? No se trata aquí de una mera precisión analítica. Lo que interesa es una visión del ser humano que le permita salir de su ensimismamiento. Tanto para Bloch como para Lévinas se agita en nosotros una preocupación que va más allá de la muerte propia. Lévinas considera que Bloch, a pesar de su lenguaje ontológico, está subordinando el ser al mundo ético³⁸¹ –es decir, al mundo humano-, pero él irá más allá en su definición de la muerte *a partir del otro*: “no es mi no ser el que es angustioso, sino el ser del amado o el del otro, más amado que mi ser. Lo que denominamos, con un término algo adulterado, amor, es fundamentalmente el hecho de que la muerte del otro me afecta más que la mía. El amor al otro es la emoción por la muerte del otro. Es mi forma de acoger al prójimo, y no la angustia de la muerte que me espera, lo que constituye la referencia a la muerte”³⁸².

A partir de aquí podemos dar un paso adicional, hacia el problema de *la muerte como un otro*. Para Lévinas, la muerte es lo que acaba con nuestro dominio; a partir de ella *ya no podemos poder*. Esto significa que “hemos asumido el existir de modo tal que puede ocurrirnos un acontecimiento (...) sin que tengamos

³⁷⁷ LÉVINAS, Emmanuel. *Dios, la muerte y el tiempo*, Op. Cit., p. 66.

³⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 118-119.

³⁷⁹ *Ibíd.*, p. 119.

³⁸⁰ *Ibíd.*, p. 121.

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 123.

³⁸² *Ibíd.*, p. 126.

absolutamente ningún a priori, sin que podamos (...) tener el más mínimo proyecto. La muerte es la imposibilidad de tener un proyecto. Esta proximidad de la muerte indica que estamos en relación con algo que es *absolutamente otro*, algo que no posee la alteridad como determinación provisional que pudiéramos asumir mediante el goce, algo cuya existencia misma está hecha de alteridad”³⁸³. Más adelante, agrega: “La relación con otro no es una relación idílica y armoniosa de comunión ni una empatía mediante la cual podamos ponernos en su lugar: le reconocemos como semejante a nosotros y al mismo tiempo exterior; la relación con otro es una relación con un Misterio. Con su exterioridad o, mejor dicho, con su *alteridad*, pues la exterioridad es una propiedad del espacio y reduce al sujeto a sí mismo mediante la luz que constituye todo su ser”³⁸⁴.

Retengamos el descubrimiento de esta alteridad. Pensar la alteridad en Lévinas implica un gesto de salida: no se puede pensar lo otro, lo absolutamente otro, reconduciéndolo siempre al sí-mismo. Late aquí una de las preocupaciones fundamentales del filósofo: la evasión, la posibilidad de salir de uno mismo, de la identidad, de lo determinado³⁸⁵. Como nos recuerda Miguel Abensour, en *Sobre la evasión* (ensayo de 1935), Lévinas distingue “entre una experiencia de los límites del ser que concierne solamente a su naturaleza o a sus propiedades (perfectas o imperfectas, finitas o infinitas) y una experiencia de una magnitud completamente diferente, que es la experiencia del ser mismo, del hecho de que hay un ser. La primera corresponde a la necesidad de ir más allá de los límites del ser tal como es, de ser *de otra manera*; a la segunda corresponde una nueva necesidad que ya no pretende trascender los límites del ser para un ser de otra manera, sino *liberarse del ser*, de su gravedad, de su perseverancia en el ser”³⁸⁶.

El hecho de pensar esta alteridad, este otro-modo-que-ser, tiene consecuencias, también, para la comprensión del tiempo en Lévinas. Al igual que otros filósofos, distingue dos tipos de tiempo: el tiempo sincrónico y el tiempo

³⁸³ LÉVINAS, Emmanuel. *El tiempo y el otro*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 79. El destacado es mío.

³⁸⁴ *Ibíd.*, p. 80. El destacado es mío.

³⁸⁵ Algo de esto ya lo vimos en nuestra revisión de los diversos conceptos de lo político, en el capítulo I.

³⁸⁶ ABENSOUR, Miguel. “L’ utopie des livres”, en: ABENSOUR, Miguel et KUPIEC, Anne (coord.). *Emmanuel Levinas, la question du livre*, Imec Éditeur, París, 2008, p. 84. La traducción y los destacados son míos.

diacrónico. El tiempo sincrónico es el tiempo lineal que establece continuidades, que aprehende las cosas en una continuidad. Es el tiempo de la historia o, mejor dicho, de la historia *como relato unificado*. El tiempo que permite asignar las causas y sus respectivas consecuencias. Aquí “lo otro”, la alteridad, es aprehendido siempre por una conciencia. Según este paradigma “la inteligibilidad y la inteligencia (...) consisten en privilegiar, en la propia temporalidad del pensamiento, el presente respecto del pasado y del futuro”³⁸⁷. Entendemos la historia a partir del presente, de nuestro presente. Así podemos decir sueltos de cuerpo que, en Chile, el Estado portaliano engendra al orden liberal-parlamentario posterior, y que el compromiso presidencialista-desarrollista de 1925 constituye una respuesta a este orden, y así sucesivamente hasta llegar al actual Estado neoliberal. Se construye un gran silogismo histórico, que se nos impone como un camino inexorable, como un *destino*. Desde el presente vamos integrando los diversos sucesos históricos en una gran línea de tiempo que nos explica y, también, nos justifica. Por lo tanto, la alteridad se entiende “unificada, acogida y sincronizada en su presencia en el interior del *yo pienso*”, reduciéndose lo Otro a lo Mismo³⁸⁸. Frente a esto, Lévinas reivindica el tiempo diacrónico del Otro, es decir, su distinta temporalidad que *no puede ser aprehendida y subsumida* bajo mi tiempo propio. El otro –el rostro del otro- nos confronta con un pasado inmemorial –es decir, un pasado del que no tenemos memoria-, pero que nos interpela. De él se deriva una responsabilidad hacia el otro, “que me llega en la heteronomía de un mandato: mi participación *no intencional* en la historia de la humanidad, (...) la diacronía de un pasado que no se unifica en la representación”³⁸⁹. Como se sabe, Lévinas busca –sistemáticamente- contraponer la relación ética a la ontología, el infinito a la totalidad, rompiendo así la hegemonía de las filosofías de la historia.

Así como en la relación con el otro nos enfrentábamos a un pasado inmemorial, la relación con la muerte nos confronta con un porvenir que escapa a cualquier representación: “Lo que no puede aprehenderse en absoluto es el porvenir; la exterioridad del porvenir es totalmente diferente de la exterioridad

³⁸⁷ LÉVINAS, Emmanuel. “Diacronía y representación”, en: *Entre nosotros*, Pre-textos, Valencia, 2001, p. 188.

³⁸⁸ *Ibíd.*, p. 189.

³⁸⁹ *Ibíd.*, pp. 198-199.

espacial, justamente por el hecho de que el porvenir es absolutamente sorprendente. La anticipación al porvenir, la proyección al futuro, acreditadas como lo esencial del tiempo en todas las teorías, desde Bergson hasta Sartre, no constituyen más que el presente del porvenir, no el porvenir auténtico; el porvenir es aquello que no se capta, aquello que cae sobre nosotros y se apodera de nosotros. El porvenir es lo otro. La relación con el porvenir es la relación misma con otro”³⁹⁰.

Mientras en Bloch seguimos, a pesar de su originalidad, del lado de la historia –del lado de la dialéctica, como dice Abensour³⁹¹-, y por ende estamos aún dentro de aquello que podrá ser aprehendido, subsumido por la facticidad amenazante de lo que *ha sido*, en Lévinas la utopía se presenta como *lo otro* - acaso lo absolutamente otro-, la alteridad radical. Si hacemos una radiografía a este pensamiento, encontraremos la estructura de la *escatología mesiánica*: “La escatología pone en relación con el ser, *más allá de la totalidad* o de la historia, y no con el ser más allá del pasado o del presente. No con el vacío que rodearía la totalidad y en el que se podría, arbitrariamente, creer lo que se quisiera y promover así los derechos de una subjetividad libre como el viento. Es la relación con una *excedencia siempre exterior a la totalidad*, como si la totalidad objetiva no completara la verdadera medida del ser, como si otro concepto –el concepto de *infinito*- debiera expresar esta trascendencia con relación a la totalidad”³⁹².

En otras palabras, mientras Bloch entiende la utopía (concreta) como una acción en pos de la realización de la historia, Lévinas quiere escapar de cualquier designio histórico, de cualquier clausura. No es que su escatología busque juzgar la historia como tal –la historia no es necesariamente esa pesadilla de la cual queremos despertarnos-. A Lévinas no le interesa poner a la historia en un banquillo acusatorio ni someterla a un pretendido juicio final; lo que le interesa en realidad es “el juicio de todos los momentos”³⁹³. Podemos interpretar esta frase como la introducción de lo singular, de lo único, en un análisis que tiende hacia la

³⁹⁰ LÉVINAS, Emmanuel. *El tiempo y el otro*, Op. Cit., p. 80.

³⁹¹ ABENSOUR, Miguel. “Utopía: ¿futuro y/o alteridad?”, *Revista Internacional de Filosofía*, N° 46, 2009, p. 28.

³⁹² LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2002, p. 49.

³⁹³ *Ibíd.*

generalización, hacia la subsunción de todos los fenómenos en categorías y en procesos históricos. Ejemplificando, se trata de lo que se ve retratado en las dos escenas de *La lista de Schindler* en las que aparece la niña del abrigo rojo – aparición única en una película filmada en estricto blanco y negro. En la primera escena, Oskar Schindler, el protagonista, personaje al que vemos transitar desde un vulgar *homo oeconomicus* a un individuo preocupado especial y obsesivamente por sus trabajadores judíos, a quienes intenta salvar de la persecución nazi, observa a una niña pequeña, sola, caminar entre las brutales escenas de represión que se despliegan en las calles de Varsovia. Finalmente, la niña llega –casi por milagro- sana y salva a una puerta, y entra sin problemas. En la segunda escena, sin embargo, mucho más avanzada la película, Schindler mismo observa a la niña del abrigo rojo entre los cadáveres de judíos que se amontonan en las afueras de la ciudad. Lo que el cine –y el arte, en general- nos permite ver, con un efecto muy similar al de la reflexión ética, es el carácter *inconmensurable* de cada una de las vidas representadas por él. Esta inconmensurabilidad o falta de medida se contrapone a la reflexión histórica tradicional, que –por lo general- contabiliza los datos agregados, integrándolos en procesos que abarcan generaciones. Se opone, también, a gran parte de la reflexión filosófica, que es capaz de despachar esos particulares sufrimientos, subsumiéndolos en la *idea* del sufrimiento en general, integrando la experiencia única en ese continuo que Lévinas denomina *lo Mismo*. Al igual que la escena que hemos evocado, la visión de Lévinas nos confronta con el infinito de la relación cara-a-cara con cada uno de los seres olvidados por la historia, de forma tal que la totalidad misma queda desdibujada u horadada, expuesta por una exterioridad imposible de integrar dentro de sí.

De esta forma, y siguiendo aquí la interpretación de Miguel Abensour, la utopía levinasiana implica volver el análisis –que hasta ahora se ha mantenido en el nivel de la acción política y de la historia- hacia el elemento humano, hacia la relación interhumana: “La utopía no pertenece ni al orden de la comprensión, ni al del conocimiento, ni a las leyes de la sociedad o de la historia, sino que pertenece al registro del encuentro con los demás en su incomparable singularidad”³⁹⁴. Se

³⁹⁴ ABENSOUR, Miguel. “L’utopie des livres”, op. Cit., p. 78.

trata del advenimiento del *hecho ético*, del encuentro cara a cara con el otro. Eso sería lo que rompe auténticamente la costra de la historia, tal como se ha entendido hasta hoy: la infinita repetición de los hechos de conquista, guerra o dominación, el auge y la caída de los imperios, los genocidios que se perpetran (y transmiten) a plena luz del día. En el fondo, lo que Lévinas –según la interpretación de Abensour– quisiera rescatar como esencia de la utopía, es el milagro de lo humano, de la “generosidad extravagante del para-el-otro”³⁹⁵. Para entender mejor esta extravagancia, y por qué la ética constituiría algo extravagante en este contexto, veamos lo que dice el propio Lévinas en una entrevista del año 1987, donde intenta explicar de forma simple su definición de la ética: “El rasgo fundamental del ser es la preocupación que cada ser particular siente por su propio ser. Las plantas, los animales, el conjunto de los vivientes se atrincheran en su existencia. Para cada uno de ellos, se trata de la lucha por la vida. ¿Acaso no es la materia, en su esencial dureza, cerrazón y conflicto? Y es justamente ahí donde encontramos en lo humano la probable aparición de un absurdo ontológico: la preocupación por el otro por encima del cuidado de sí”³⁹⁶. En otras palabras, como indicamos en el capítulo I, se trata de escapar del *conatus essendi*, del afán por perseverar en el propio ser. En términos históricos, podríamos decir que se trata de contraponer a toda la sumatoria de hechos de violencia que resumimos arriba, la posibilidad de la fraternidad entre los seres humanos: la paz, la solidaridad, la justicia. Anhelos que, por cierto, vemos hoy lejanos (o, mejor dicho, que generalmente, excepto en los momentos de entusiasmo revolucionario y de apertura hacia la utopía, tendemos a ver lejanos).

Abensour resume la visión levinasiana de la utopía con dos proposiciones: i) la utopía tiene que ver con la socialidad (con esto Abensour quiere significar el vínculo humano, la relación entre los seres humanos); y ii) la sociedad es “el milagro de la salida de sí” (esto quiere decir que, mediante el hecho de estar juntos,

³⁹⁵ *Ibíd.*, p. 79.

³⁹⁶ “Conversación con Bertrand Révillon: de la utilidad de los insomnios”, compilado en: LÉVINAS, Emmanuel. *Los imprevistos de la historia*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2021, pp. 164-165.

de socializar, los seres humanos logran “salir de sí”, de ese *conatus essendi*, esa perseverancia en el propio ser que determinaba a casi todos los seres vivos)³⁹⁷.

Esta comprensión ética –o, mejor dicho, ético-política- de la utopía nos permite iluminar mejor lo que referíamos más arriba respecto de la historia (y respecto de la totalidad y el infinito). Existiría una “brecha absoluta” entre la historia y la utopía³⁹⁸. A diferencia de lo que opina Herbert Marcuse, por ejemplo, quien habla de un final de la utopía, en tanto los ideales utópicos habrían pasado a ser posibles y asequibles, bajo esta mirada se trataría de entender a la utopía como *lo radicalmente otro*, es decir, como un elemento que, si bien participa de la historia, nunca puede ser integrado completamente dentro del movimiento histórico³⁹⁹.

Por cierto, no es necesario que nos abanderemos con esta visión particular de la utopía o con la de Bloch, sino que entendamos lo que se juega con este pensamiento. En otras palabras, que lejos de constituir un simple género literario, el concepto de utopía incide directamente sobre lo político, ya sea que entendamos la función utópica como un impulso a completar un mundo incompleto (en términos levinasianos, a *ser de otra manera*), o que lo entendamos como el impulso ético mismo, aquello que guía la relación entre los seres humanos, esa “extravagancia” que tensiona a la actividad política, recordándole constantemente que hay algo más que la distinción entre amigo y enemigo o que la lucha de todos contra todos; que existe, también, lo *radicalmente otro* en la misma base de *lo humano*.

³⁹⁷ ABENSOUR, Miguel. “L’utopie des livres”, op. Cit., p. 80. En el mismo párrafo indica: “la subjetividad utópica, volcada hacia la socialidad, hacia el otro hombre, es desinteresada, y es desinteresada porque está orientada hacia lo humano”.

³⁹⁸ La frase es de Fourier y es citada por Abensour en *ibíd.*, p. 82.

³⁹⁹ Marcuse sostuvo en la década de 1970 que “hoy día toda forma del mundo vivo, toda transformación del entorno técnico y natural es una posibilidad real”; en tanto posibilidad real, la transformación social deja de ser utópica. Sólo cabría hablar de utopía, entonces, cuando nos refiramos a proyectos extrahistóricos, como uno que pretendiera contradecir las “leyes científicas comprobables y comprobadas” (MARCUSE, Herbert. *El final de la utopía*, Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986, p. 7 y p. 9 respectivamente). Marcuse polemiza aquí contra el pesimismo que veía el salto hacia el socialismo como algo irrealizable. Además, en el mismo texto sostiene que “hemos de considerar al menos la idea de un camino al socialismo que vaya de la ciencia a la utopía, y no, como aún creyó Engels, de la utopía a la ciencia” (p. 8).

3. La utopía de la democracia

¿Quién escribe hoy utopías? En el capítulo anterior señalamos que los escritores de ciencia ficción han reclamado dicho espacio, pero lo que nos ofrecen –salvo excepciones- son distopías cada vez más crudas. Y, sin embargo, se podría argumentar que las utopías nos observan de cerca. ¿No es, acaso, la propia democracia una utopía? ¿No lo son, también, los derechos humanos? Quizás nuestro problema es que nos resistimos tanto a entenderlos como utopías, que obviamos la riqueza y la complejidad de estos conceptos y, por lo mismo, estamos dispuestos a abandonarlos a la primera de cambios como si fueran rémoras de una modernidad incompleta.

El punto no es baladí, porque es justamente esta depreciación de lo que podríamos denominar como los “logros” de la modernidad –la democracia y los derechos humanos-, lo que los expone a mutar en sus contrarios. Ya sea por una relativización de su valor, ya sea por el surgimiento de un sistema orientado a absorberlos como meros momentos de una totalidad que se presentará, ahora sí, sin grietas ni fisuras.

Para Miguel Abensour, este es un problema intrínseco al concepto de utopía. La pregunta que este autor se formula es si la utopía está abocada, sin remisión, a convertirse en mito⁴⁰⁰. Ya vimos que la expulsión de los poetas de la república platónica se debió, principalmente, a esta aversión al mito, ya que imposibilitaba la racionalización de la política. En contraste, dijimos que la utopía se caracteriza precisamente por su carácter racional. Sin embargo, esto no impide su absolutización y, por tanto, su reconversión mítica. Habría que abordar, pues, “el movimiento paradójico mediante el que la emancipación moderna se convierte en su contrario, dando origen a nuevas formas de dominación y de opresión”⁴⁰¹.

Para dar respuesta a este problema, Abensour rescata el carácter particular de la democracia moderna. A su juicio, la democracia no es un mero régimen político, sino “una forma de socialización –una forma de sociedad salida de la

⁴⁰⁰ ABENSOUR, Miguel. “Utopía y democracia”, en: *Para una filosofía política crítica. Ensayos*, Editorial Anthropos, México, 2007, p. 313.

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 314.

disolución de las sociedades aristocráticas- y una forma de institución política de lo social”⁴⁰². Esta idea se inspira en el análisis que hace Claude Lefort de la “revolución política moderna”. Para Lefort, ésta no consiste meramente en la “disociación entre la instancia del poder y la instancia del derecho” (que ya se encontraba en el Estado monárquico), sino en un “fenómeno de desincorporación del poder y de desincorporación del derecho acompañando a la desaparición del “cuerpo del rey”, en el que se encarnaba la comunidad y se mediatizaba la justicia; y, al mismo tiempo, un fenómeno de desincorporación de la sociedad, cuya identidad, aunque ya personificada en la nación, no se separaba de la persona del monarca”⁴⁰³. La idea de cuerpo político es clave para la visión mítica. La ausencia de un cuerpo concreto en el cual se encarne la comunidad, pareciera constituir una denegación del mito político comunitario⁴⁰⁴.

Este movimiento va acompañado por la “desintrincación del poder y del derecho”⁴⁰⁵ que se evidencia en la idea de los derechos humanos. Esto no implica que el poder se torne extraño al derecho (de hecho “su legitimidad se afirma más que nunca”). La cuestión es que, en lo sucesivo, “la noción de derechos del hombre apuntará a un centro incontrolable; el derecho representará, frente al poder, una exterioridad imposible de ser borrada”⁴⁰⁶. Así, el Estado empezará a ser juzgado a partir del paradigma de los derechos humanos. Pero como la misma noción en la que estos se basan –la noción de naturaleza humana- se encuentra en cuestión, nos encontramos ante un derecho sin punto de arraigo. Lo mismo ocurre con la democracia, originada a partir de la división social o, mejor aún, entendida como régimen mismo de esta división. Con su aparición

se erigen por primera vez, o bajo una luz enteramente nueva, el Estado, la Sociedad, el Pueblo, la Nación. Y en cada una de estas formas se quisiera concebir plenamente lo singular, defenderlo contra la amenaza de división, arrojar todo lo

⁴⁰² *Ibíd.*, pp. 316-317.

⁴⁰³ LEFORT, Claude. “Derechos del hombre y política”, en: *La invención democrática*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1990, p. 23.

⁴⁰⁴ Esta idea es tomada también por Jean-Luc Nancy, cuya teoría de la comunidad inoperante resultará clave, en el capítulo siguiente, para hilvanar a la poética con lo político.

⁴⁰⁵ LEFORT, Claude. *Op. Cit.*, p. 23.

⁴⁰⁶ *Ibíd.*

que, como síntoma de descomposición y destrucción, lo invalida; y puesto que en la democracia parece desatarse la obra de la división, se quisiera o bien yugularla, o bien quitársela uno de encima. Pero Estado, Sociedad, Pueblo, Nación son en la democracia entidades indefinibles. Ellas llevan la impronta de una idea del Hombre que mina su afirmación (...); y permanecen en perpetua dependencia de la expresión de derechos rebeldes a la razón de Estado y al interés sacralizado de la Sociedad, del Pueblo y de la Nación⁴⁰⁷.

En otro texto iluminador, Lefort indaga en las vinculaciones entre democracia y totalitarismo. La característica fundamental de la democracia es que supone un *lugar vacío*; lo totalitario es pretender volver a llenar ese lugar (con un partido o con un líder carismático o con cualquier otro punto de arraigo que busque re-incorporar el poder y el derecho): “La legitimidad del poder se funda en el pueblo; pero a la imagen de la soberanía popular se le une la de un lugar vacío, imposible de ocupar y del que quienes ejercen la autoridad pública no podrían pretender apropiarse. La democracia alía estos dos principios en apariencia contradictorios: uno, que el poder emana del pueblo; otro, que ese poder no es de nadie”⁴⁰⁸.

Abensour concluye, a partir de la teoría lefortiana, que “la democracia es esa rara forma de experiencia política que, desplegándose en el tiempo y en la realidad, se dota de instituciones políticas; pero, con el mismo movimiento, no deja de sublevarse contra el Estado”⁴⁰⁹. No se trata aquí de esperar el *fin* de la política (recordemos que al marxismo se le ha criticado, en diversas ocasiones, no preocuparse de la cuestión política, debido a la idea de que el fin de la explotación económica producirá, por añadidura, el término de la dominación política). Por el contrario, se trata –para Abensour- de “elaborar (...) un tumulto nuevo que sea una invención de la política siempre renovada, más allá del Estado, incluso contra él”⁴¹⁰.

¿Cuál sería, entonces, la *afinidad secreta* entre utopía y democracia? Para Abensour ésta consiste en el carácter nunca completo, nunca ordenado de la democracia y el carácter siempre elusivo, descentrado, de la utopía. A diferencia

⁴⁰⁷ *Ibíd.*, p. 36.

⁴⁰⁸ LEFORT, Claude. “La lógica totalitaria”, en: *Op. Cit.*, p. 42.

⁴⁰⁹ ABENSOUR, Miguel. “Utopía y democracia”, *Op. Cit.*, p. 317.

⁴¹⁰ *Ibíd.*

del totalitarismo, “esa empresa histórica que pretende crear lo humano u organizarlo como si se tratara de un material maleable, a voluntad”, la democracia estaría orientada por el respeto del «elemento humano»⁴¹¹.

El no-hay-tal-lugar de la utopía se vincula, por lo tanto, con el lugar vacío de la democracia. Ambas ausencias refieren a una *imposibilidad*: no porque el utopista descrea de su proyecto ni el demócrata descrea del gobierno del pueblo, sino porque ambos tienen conciencia de su carácter siempre provisional, siempre incompleto. Y, como se trata de un lugar inocupable, nadie puede reclamar su dominio.

Volvamos por un momento a Lévinas. Como vimos en el capítulo I, este autor contrapone el *Estado de César* al *Estado de David*. El primero representa al Estado romano, un sistema político que se basta a sí mismo y que cae –por ende– en la idolatría de su propio poder expansivo. El segundo, en tanto, representaría al Estado judaico, un sistema donde lo divino no se encontraría separado de lo político, donde –por el contrario– la política sería “portadora de promesas”⁴¹². Es el Estado mesiánico, entendido como aquel que realizará la sociedad justa en la tierra. Para los judíos, dice Lévinas, el Estado “representa la posibilidad de realizar el ideal en los hechos, más allá de los sueños edulcorados”⁴¹³.

En otras palabras, el Estado de David es un Estado descentrado, que obtiene su legitimidad fuera de sí mismo, mientras que el Estado de César es un sistema centrado sobre sí mismo, que “encuentra su centro de gravedad en sí mismo”⁴¹⁴. Frente al Estado de César –que, como vimos en el capítulo I, es en realidad una representación del Estado moderno tal como lo entendió Hobbes– la *extravagante hipótesis* de Lévinas “coloca al Estado (...) en un espacio pluridimensional en el que se encuentra, en cierta forma, dividido entre la aventura extraordinaria de la que procede y el fin que persigue que no es otro que la justicia”⁴¹⁵.

⁴¹¹ *Ibíd.*, p. 319.

⁴¹² LÉVINAS, Emmanuel. “El Estado de David y el Estado de César”, en: *Más allá del versículo. Lecturas y discursos talmúdicos*, Lilmod, Buenos Aires, 2006, p. 264.

⁴¹³ *Ibíd.*, p. 265.

⁴¹⁴ ABENSOUR, Miguel. “La extravagante hipótesis”, en: *Op. Cit.*, p. 300.

⁴¹⁵ *Ibíd.*

Lévinas relativiza lo político, pero sin reducirlo⁴¹⁶ -es decir, sin convertirlo en un mero medio para cualquier fin-. Este movimiento lo emparentaría con los filósofos clásicos que sometían la política a lo *metapolítico* (la excelencia, la búsqueda del buen-vivir)⁴¹⁷. Esta relativización, en realidad, le otorgaría a la política “irreducibilidad y dignidad”⁴¹⁸. De esta forma, “Lévinas evita dos escollos que amenazan a lo político en la modernidad, ya sea el tecnicismo que reduce la política a una *tékhnē* que permite «administrar», organizar o movilizar a las masas, ya sea la absolutización en el sentido en el que la disolución del complejo teológico-político vuelve a centrar lo político sobre su eje, lo autonomiza hasta hacer nacer en algunos, como Feuerbach, el vértigo de la política que se transforma en religión”⁴¹⁹.

Retomando la cuestión de la utopía, entonces, la clave consistiría en atender a las utopías concretas de la modernidad, particularmente la democracia y los derechos humanos, no tanto como utopías inacabadas, sino como *utopías de lo inacabado*, utopías de la división y de la protesta. Es el cierre de las grietas lo que caracteriza precisamente a los Estados autoritarios o totalitarios. Por eso, para Abensour, “la comunidad utópica (...) guarda siempre presente su cualidad de no-lugar que sobrepasa todo lugar y previene al mismo tiempo toda tentativa que apuntara a hacer de ella su residencia, confundiendo así el lugar de ninguna parte con el lugar donde todo está bien”⁴²⁰. Sólo así la utopía puede preservar su carácter crítico, sin llegar a convertirse en el mito fundante de nuevas formas de dominación.

⁴¹⁶ *Ibíd.*, p. 303.

⁴¹⁷ Un gran ejemplo de un discurso metapolítico lo da Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* cuando se refiere al ideal de la autarquía: “Hemos hablado antes de la relación que existe entre la reciprocidad y la justicia; pero no debemos olvidar que lo que buscamos no es sólo la justicia absoluta, sino también la política. Ésta existe, por razón de la autoarquía, en una comunidad de vida entre personas libres e iguales, ya sea proporcional ya aritméticamente”. Este ideal no es, pues, meramente individual, ni se levanta contra terceros ajenos a la *polis*. Se inscribe en un marco de relaciones. Ahora bien, la clave de esta vida en común viene dada porque “no permitimos que nos mande un hombre, sino la *razón*, porque el hombre manda en interés propio y se convierte en tirano. El magistrado, al contrario, es el guardián de la justicia, y si de la justicia, también de la igualdad”. (ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* [traducción de Julio Pallí Bonet], Gredos, Barcelona, 2014, Libro V, capítulo 6, 1134a-1134b). El énfasis es mío.

⁴¹⁸ ABENSOUR, Miguel. *Ibíd.*, p. 303.

⁴¹⁹ *Ibíd.*

⁴²⁰ ABENSOUR, Miguel. “Utopía: ¿futuro y/o alteridad?”, *Op. Cit.*, pp. 31-32.

Capítulo VI. La utopía y la poética

Una joven se acerca a una tumba, poco después de un funeral. El ataúd todavía está visible. En el mármol se lee un nombre: Alvin Mann, seguido de dos fechas: 1966-1991, y una cruel inscripción: “Puesto que siembran viento, cosecharán tempestad” (Oseas VIII, 7). La joven espera que se vayan todos para empezar a hablarle al féretro. “Tengo esta idea –dice- de que todas las personas tienen un mundo secreto dentro de ellas. Quiero decir *todas*. Todas las personas de todo el planeta, sin importar lo aburridas o poco interesantes que parezcan a simple vista. Dentro de ellas todas tienen mundos asombrosos, magníficos, estúpidos, inimaginables... No sólo uno, sino cientos. Miles, quizás. ¿No es este un pensamiento extraño?”. Luego la joven saca un lápiz labial de la cartera. “Pensé que te gustaría. Es rosado flamenco o como sea que se llame. Tu color favorito”. Y con el lápiz labial tarja el nombre Alvin y escribe encima el nombre Wanda, que era como todos la conocían.

Esta pequeña historia es parte de uno de los episodios que componen la novela gráfica *The Sandman*, de Neil Gaiman⁴²¹. Por supuesto, la frase de la joven refleja, en gran medida, la situación de la malograda Wanda, cuya familia fue incapaz de reconocer su colorido y auténtico mundo interior, pero también habla de uno de los *leit motifs* de toda la saga: la riqueza interior del ser humano, nuestra habilidad innata para crear mundos, y habitar gran parte del tiempo los mundos que hemos creado.

Lewis Mumford llamaba a este vasto mundo interior el *idolum*: “Lo que convierte la historia humana en un relato tan incierto y fascinante es que el hombre vive en dos mundos –el mundo de dentro y el de fuera-, y que el mundo mental de los hombres ha experimentado transformaciones que han desintegrado las cosas materiales con el poder y la rapidez del radio”⁴²². Como hemos visto, aunque el autor reprochaba las utopías de escape, por constituir meros reflejos del ego de sus autores, tenía una valoración positiva de las utopías reconstructivas o sociales, ya

⁴²¹ Se encuentra específicamente en el volumen V, *A game of you*.

⁴²² MUMFORD, Lewis. Op. Cit., p. 25.

que sugieren “que los mismos métodos utilizados por los pensadores utópicos para proyectar sobre el papel sus comunidades ideales pueden emplearse, en la práctica, para desarrollar una comunidad mejor sobre la tierra”⁴²³. El error de los críticos del método utópico consistiría en obviar el hecho de que “las actitudes y las creencias de las personas en relación con su futuro constituyen uno de los principales factores que condicionan ese mismo futuro”⁴²⁴.

En este capítulo exploraremos precisamente el vasto mundo interior al que se refería Mumford, un mundo cuya manifestación física se da en la actividad artística en general, y en la actividad literaria en particular. Con esto esperamos cerrar al fin el círculo que encierra a la utopía, lo político y la poética.

1. Mímesis y metáfora

Dos conceptos nos acompañaron en nuestro análisis de la poética: la mímesis y la metáfora. En realidad, esta última era *uno* de los elementos que componían a la mímesis. ¿Y qué es la mímesis? Si bien ha sido definida tradicionalmente como imitación, en realidad sostuvimos –basándonos especialmente en el análisis de Viviana Suñol y en similares interpretaciones de Gadamer y Lacoue-Labarthe- que apunta hacia la creación de personajes, objetos, escenarios o, incluso, mundos. Tal como los juegos de los niños, donde estos imitan el quehacer de policías, bomberos, vendedores, etc., lo que se había tomado tradicionalmente como imitación, dijimos, es un *hacer como*. Y, tal como en el juego, en el *hacer como* realizamos una verdadera transformación, viviendo una situación, o convirtiéndonos en un personaje, que está ahí por derecho propio. Algo análogo planteamos respecto de la metáfora -figura poética esencial para entender las artes miméticas, según Aristóteles-, que entendimos, siguiendo a Ricœur, como la reorganización de los significados. En ambos casos, como se ve, se trata en el fondo de actividades creativas.

Vista desde la perspectiva literaria, la utopía se inserta claramente dentro de la poética. No hay dificultad en este punto. La utopía es un mundo creado que,

⁴²³ *Ibíd.*, p. 279.

⁴²⁴ *Ibíd.*, pp. 279-280.

mientras interpela y critica al mundo real, se erige como la proyección de un mundo alternativo. Al mismo tiempo, reorganiza el sentido de las cosas, introduce lo nuevo en el marco de lo viejo. Bloch la identificó con la alegoría⁴²⁵, es decir, con la representación simbólica de una idea, lo que supone obviamente una estrategia de escritura (misma noción veíamos en Abensour cuando analizaba la *Utopía* de Moro). Así, las utopías no representan lo que es sino lo que *debe ser*. Se trata de textos abiertos a la interpretación y, por ende, a la participación del lector: “Esta es una condición típica de la alegoría, ya que ella es uno de los modos principales mediante los cuales algo que falta o que se encuentra degradado en el mundo puede ser prefigurado y delineado contra un ideal crítico”⁴²⁶. Esto nos puede llevar a lo que dice Lévinas sobre la interpretación de los textos talmúdicos: “Como si el sentido de un pensamiento se llevara (*metáfora*) más allá del fin que limita la intención del pensador; se dice más lejos que su correspondiente Dicho; se dice fuera del que dice. Sus alas replegadas o el germen de innumerables vidas prometidas en él –razones seminales- se alojan así en las palabras del texto, metáforas de un pensamiento que rebasa lo que piensa”⁴²⁷. Desde mi punto de vista, lo dicho por Lévinas aplica para la mayor parte de la literatura. Una vez que un libro se publica, la obra se emancipa de su autor, pasa a pertenecerle a los lectores. La base de cualquier comunidad literaria es el intercambio de lecturas. Con todo, hay textos que se abren más o menos a la interpretación. Las lecturas religiosas, como sostiene Lévinas, serían un extremo de apertura. Podemos decir algo similar respecto de la poesía. El argumento de David Miller –y que podemos cotejar con el análisis ya mencionado de Abensour- es que la escritura utópica también se inscribe en esta tradición de escrituras alegóricas. En otro texto, “La realidad y su sombra”, referido específicamente a los textos literarios, Lévinas se debate entre la idea de una textura abierta similar a la que defendía respecto de los textos talmúdicos y la idea de la obra literaria como obra cerrada, como lo que simplemente es, es decir, un símbolo que se nos impone, lo que el autor define

⁴²⁵ MILLER, David. “A Marxist Poetics: Allegory and Reading in *The Principle of Hope*”, en: THOMPSON, Peter y ZIZEK, Slavoj (editores). Op. Cit., p. 207.

⁴²⁶ Ibíd. David Miller observa, de hecho, que la complejidad de la forma y del estilo expresado en *El principio esperanza*, se debe a la búsqueda deliberada del autor de motivar la interpretación alegórica de su contenido.

⁴²⁷ LÉVINAS, Emmanuel. *Nuevas lecturas talmúdicas*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2017, p. 38.

como su “acabamiento plástico”⁴²⁸. Frente a ello, sin embargo, y he aquí la ambigüedad del argumento de Lévinas, se alzaría la crítica literaria (y filosófica): “El filósofo descubre, más allá de la roca hechizada en la que está parado, todos los *posibles* que trepan a su alrededor”⁴²⁹. Pero, ¿acaso no requiere esto –más allá de las intenciones explícitas del escritor de la obra- que el texto sea previamente susceptible de ser abierto? Me parece que es más coherente señalar que la interpretación es un rasgo fundamental de lo literario, sin apellidos. Y en su faceta literaria la utopía alcanza un punto bastante elevado de apertura e interpretabilidad, por cuanto uno de sus objetivos es precisamente que el lector logre descubrir todos los *posibles* que trepan alrededor de su trama.

Parece que hemos tomado un desvío, pero el punto no es baladí, porque es precisamente este carácter ambiguo de la utopía, esta apertura a la interpretación, lo que nos permitirá relacionarla con la empresa literaria en general y, más allá de esta, con lo político.

Esta ambigüedad, esta apertura, se aprecian en su propio nombre. Utopía: el buen lugar. Simultáneamente, Utopía: no hay tal lugar. ¿No resulta decidior el hecho de que *la propia literatura* pueda entenderse como aquello que no tiene un lugar propio? No sólo me refiero aquí al alegórico exilio de los poetas, que ya tratamos en el capítulo II, sino a algo que apuntaba Jacques Derrida: la literatura es “sin lugar”⁴³⁰. Esto, por cierto, también es una figura poética, pero alude a una cuestión clave: las literaturas no forman parte “de lo familiar, de la lengua común instrumentalizada y sometida al sentido común”⁴³¹. Para Derrida –según el sugerente comentario de Ginette Michaud- la literatura es “lo que ocurre cuando el lugar es rehusado”⁴³². Su dislocación o -mejor dicho- su impropiedad, le confiere un carácter desafiante para el poder. ¿En qué sentido ella lo desafía? De partida, porque en la literatura es difícil determinar quién está hablando. Ya lo veíamos con los diálogos de Platón y la *Utopía* de Tomás Moro. El sujeto que habla se encuentra siempre desplazado o diferido, la voz del autor se esconde en sus creaciones como

⁴²⁸ LÉVINAS, Emmanuel. *Los imprevistos de la historia*, Op. Cit., p. 115.

⁴²⁹ *Ibíd.*, pp. 118-119. El énfasis es mío.

⁴³⁰ MICHAUD, Ginette. “Leer en la noche”, en: AGÜERO, Javier y CONTRERAS, Carlos. *Política y filosofía. Resistir en la escritura*, CENALTES ediciones, Viña del Mar, 2022, p. 36.

⁴³¹ *Ibíd.*, p. 37.

⁴³² *Ibíd.*, p. 38.

en una serie de muñecas rusas (pero nunca podemos llegar a la muñeca final y desenmascararlo completamente). Esto, por supuesto, se nota más en ciertos tipos de escritura, pero es en realidad parte de todo el fenómeno literario. Como indica Coetzee en su análisis del *Elogio de la locura*, de Erasmo –ese otro gran fabulador del Renacimiento-, mediante su uso de la voz del bufón, el autor “esboza la posibilidad de una posición del crítico del ámbito de la rivalidad política que no sea sólo imparcial entre los rivales, sino que también esté, por su propia definición, completamente fuera del escenario de la rivalidad: una *no* posición”⁴³³. El mismo Coetzee ha jugado con este papel de la ficción en el debate político a través de su personaje Elizabeth Costello, defensora de los derechos de los animales y de diversas causas radicales. La ausencia de lugar, la ausencia de nombre propio al cual acusar –aunque el poder se las arregle, siempre, por terminar acusando a los autores, incluso cuando hablan a través de sus personajes-, abre, por lo tanto, un espacio de cuestionamiento en el ámbito político.

Por otro lado, Jean-Luc Nancy nos advierte que escribir no consiste en transcribir datos previos, “sino en inscribir posibilidades de sentido no dadas, no disponibles, abiertas por la escritura misma”⁴³⁴. Ya lo vislumbrábamos cuando analizamos el concepto de metáfora. Como dijimos, esta figura tiene la capacidad de reorganizar nuestra visión de las cosas⁴³⁵. Tal como el hablante de Nicanor Parra, ella dice *una cosa por otra*. No se trata tanto de descubrir las semejanzas inesperadas entre los objetos del mundo –énfasis que le daba Aristóteles- como de sugerir nuevos significados, de desplegar –por tanto- la creatividad humana (nueva vinculación con la *poiesis* o creación de lo nuevo). Pero he aquí que es necesario agregar una nueva dimensión a nuestro análisis: la metáfora además *subvierte* el orden de lo dicho. Como indica Francois Jullien, “en la metáfora, al tiempo que es transportado en lo mismo [la semejanza de la que hablaba Aristóteles], el otro preserva su capacidad de otro”⁴³⁶. Así, “la metáfora es aquella figura que conserva al otro en tanto otro, en tensión de otro, y no lo asimila, haciendo efracción [fractura,

⁴³³ COETZEE, J. M. *Contra la censura*, Random House Mondadori, México, 2007, p. 110.

⁴³⁴ Citado de *Demande. Philosophie, littérature*, p. 82. En: MICHAUD, Ginette. Op. Cit., p. 44.

⁴³⁵ RICOUER, Paul. *La metáfora viva*, Op. Cit., p. 315

⁴³⁶ JULLIEN, Francois. “Decir lo inaudito”, en AGÜERO, Javier y CONTRERAS, Carlos. Op. Cit., p. 95.

ruptura] en el centro de lo mismo, entonces fisurando su identidad estéril, desbordando aquello que se deslizaba y revelándole su otro, abriéndolo a lo inaudito⁴³⁷. Se trata, para que quede claro, de la “intrusión del otro en sí”⁴³⁸. ¿No nos recuerda esta intrusión del otro en el sí-mismo, esta fractura interior descrita por Jullien, a aquello que operaba en nosotros la utopía de lo humano según Lévinas, la apertura hacia lo totalmente otro, el desgarramiento de la propia identidad, el paso del ser -y su *conatus essendi*- al ser-para-otro, con todo lo que aquello implicaba? Por cierto, mientras Jullien habla de estética, Lévinas habla de ética. Hay, pues, una clara diferencia de lenguajes. Pero quiero detenerme en esta estructura común a estas dos lenguas (que acaso no se encuentren tan distanciadas): tanto en la poética –manifestada aquí en la figura de la metáfora– como en la utopía que se abre al hecho ético (descrita por Lévinas), tendríamos como estructura definitoria la *salida de sí*, y esto tiene importantes consecuencias políticas.

En el prólogo de su libro *Vidas imaginarias*, Marcel Schwob escribe lo siguiente:

El arte es lo contrario de las ideas generales, sólo describe lo individual, no desea más que lo único. No clasifica; desclasifica. En lo que nos atañe, nuestras ideas generales pueden ser semejantes a las que circulan en el planeta Marte mientras tres líneas que se cortan forman un triángulo en todos los puntos del universo. Pero mirad una hoja de árbol, con sus caprichosas nervaduras, sus tonos por la sombra y el sol, la hinchazón que en ella levanta la caída de una gota de lluvia, la picadura dejada por un insecto, la huella argentada del pequeño caracol, el primer dorado mortal con que la marca el otoño; os desafío a buscar una hoja exactamente igual en todos los grandes bosques de la tierra⁴³⁹.

Me parece que esta es una buena definición de la empresa artística, pero sólo si entendemos que el arte *también* incorpora dentro de sí las ideas generales, como bien lo puede comprobar cualquiera que haya leído a Proust. Sin embargo,

⁴³⁷ *Ibíd.*

⁴³⁸ *Ibíd.*

⁴³⁹ SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginarias*, Editorial Valdemar, Madrid, 2003, pp. 19-20.

esta incorporación difiere del mecanismo que vemos en la filosofía y en las ciencias sociales. Si bien el novelista/filósofo puede despacharse grandes frases llenas de sentido, el único *método* auténtico que posee para demostrar dichas intuiciones es su propia escritura, y su escritura es, finalmente, la construcción de las particularidades –o, mejor, como veremos más adelante, de las *singularidades*- que pueblan los mundos que ha creado. Todo aquí es pluralidad y contradicción, más que demostración sistemática de un silogismo o de un argumento.

Marc Crépon nos puede ayudar a iluminar esta diferencia. Veamos –nos dice- la siguiente frase de Proust: “Un ser real, por muy profundamente que simpatizamos con él, en gran medida es percibido por medio de nuestros sentidos, es decir, permanece opaco para nosotros, ofrece un peso muerto que nuestra sensibilidad no puede levantar”⁴⁴⁰. Esto quiere decir, para Proust, que hay un elemento de opacidad en todas las personas que conocemos, por mucho que sean cercanas a nosotros. Si a una persona le sucede una desgracia sólo la sentimos en una porción mínima de lo que ha significado verdaderamente para ella. El ideal del novelista sería –según Proust- sustituir esas partes impenetrables del otro con partes que sean asimilables para nosotros. Ese sería, por lo general, el rol del artista. Crépon le da a esta idea una interpretación política: “Como somos incapaces de “simpatizar” con los personajes reales, deberíamos tomar *el desvío* de los personajes ficticios que propone la escritura, para compartir plenamente las emociones, las sensaciones, los pensamientos de otro”. Así, “se trataría de imaginar esos seres singulares que no sabemos ver, tanto como sea necesario, para evitar que nuestra incapacidad encuentre refugio en categorías generales que subsumen el carácter infinito e insondable de los seres singulares, a juicios que necesariamente los violentan, porque son siempre precipitados y parciales”⁴⁴¹. El autor está pensando en una función muy concreta: la lucha de la novela contra la lógica totalitaria, fascista o autoritaria. Frente a las masas receptoras a los discursos que niegan, en el fondo, la *infinitud* de los seres singulares (otra vez, Lévinas) y que los clasifican abiertamente en categorías estancas, convirtiéndolos en chivos

⁴⁴⁰ La frase se encuentra en *Por el camino de Swann*. Citado en: CRÉPON, Marc. “Una ética política de la novela. Sobre una página de Proust”, en AGÜERO, Javier y CONTRERAS, Carlos. Op. Cit., p. 62.

⁴⁴¹ *Ibíd.*, p. 63.

expiatorios de los problemas sociales, la novela tendría el poder especial de recordarnos este carácter infinito que suele ser omitido (y obliterado). “El poder de la novela entonces es nada menos que ordenar la *épokhé* del juicio, el de suspenderlo y de diferirlo indefinidamente; lo que, a fin de cuentas, correspondería a prohibirlo”⁴⁴².

Aquí, sin embargo, habría que introducir una nota de cautela. Sabemos que el arte y la literatura no hacen a las personas mejores. Grandes escritores que colaboraron con el terror o guardaron silencio frente a él atestiguan esto. Tampoco podemos aseverar que ese sea su rol principal -¿qué pasaría, si fuera este el caso, con autores como el Marqués de Sade?- ni tampoco que tengan la capacidad para levantar entre las masas un dique de contención definitivo contra el avance de las ideologías deshumanizantes. Sin embargo, el hecho de que al menos *algunos* géneros literarios, como la novela, tengan una estructura favorable para la introducción *del otro*, para la generación de una *identificación imposible* (nos diría Rancière)⁴⁴³, o de nuestra apertura hacia su *infinitud*, nos puede entregar cierta esperanza. No es que la literatura sea, por sí misma, ninguna de estas cosas en particular. Pero ella *puede* serlo. En esto se emparenta, también, con la utopía.

2. Obra y acción

Como vimos en el capítulo III, Hannah Arendt nos advierte sobre los peligros de confundir lo poético con la política: “La política necesita de la cultura, y la acción necesita de la producción para lograr la estabilidad, pero aun así precisa también proteger de la amenaza de la cultura y la producción tanto a lo político como al mundo ya producido, puesto que toda producción es al mismo tiempo destrucción”⁴⁴⁴. Una interpretación simple de esta frase podría confinarla a una crítica acotada a las artes plásticas o, en general, a aquellas que se basan en la creación de objetos. El artista, el artesano, el productor. Pero creo que la mirada de Arendt es aún más incisiva. Al hablar de la cultura en términos generales lo que

⁴⁴² *Ibíd.*, p. 64.v

⁴⁴³ RANCIÈRE, Jacques. *Política, policía, democracia*, Santiago, LOM, 2006, p. 22.

⁴⁴⁴ ARENDT, Hannah. *Cultura y política*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2016., p. 48.

quiere contraponer es básicamente la noción de *obra* al concepto de acción. Es lo que veíamos en la vacilación de Lévinas al referirse a la literatura: la contraposición entre el “acabamiento plástico” de la obra literaria y la lectura crítica del filósofo, siempre dispuesto a añadir nuevas capas de significado a lo que parecía definitivo. Lo mismo ocurre en Arendt: la acción genera, siempre, un nuevo comienzo, mientras que la obra –incluso aquella hecha con palabras y, por tanto, más cercana al núcleo de lo político- se solidifica en un contenido dado.

Sin pretender negar del todo esta contraposición –como hemos dicho desde el inicio de esta investigación, no se trata de confundir los conceptos, sino que de entender sus distintas vinculaciones- habría que problematizarla. Hay más en el arte –y en la poética- que la obra misma.

En un breve texto, Giorgio Agamben trata de interpretar una oscura frase de Gilles Deleuze: “todo acto de creación es un acto de resistencia”. Para analizarla, Agamben se basa en la noción de *potencia* (*dynamis*) en Aristóteles. Recordemos que esta noción se opone a la noción de *acto* (*energeia*), en el hecho de que –voy a ser muy esquemático- mientras la primera se refiere a la capacidad o la posibilidad de un ser para realizar algo, el segundo se refiere a la realización misma de aquello que en la potencia era posible. Un ejemplo típico para entender esto es el desarrollo de una semilla en una planta. La semilla tiene la potencia de convertirse en una planta, y esta potencialidad se realiza a medida que la semilla se desarrolla y crece hasta su estado final de planta, que es su acto completo. Un ejemplo que a Agamben le llama particularmente la atención, en tanto, es el del arquitecto y su potencia para construir una casa: frente al cuestionamiento de los megáricos, “quienes afirmaban, no sin buenas razones, que la potencia existe sólo en el acto”, Aristóteles responde que, en dicho caso, “no podríamos considerar arquitecto al arquitecto cuando no construye”⁴⁴⁵. A partir de este simple ejemplo, Agamben colige que aquel que posee la potencia “puede tanto implementarla como no implementarla. La potencia (...) es esencialmente definida por la posibilidad de su no-ejercicio”⁴⁴⁶. Para Agamben, lo que imprime su sello de necesidad a la obra es,

⁴⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. “¿Qué es el acto de creación?”, en: *El fuego y el relato*, Editorial Sexto Piso, Madrid, 2016, p. 38.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

paradójicamente, “aquello que podía no ser o podía ser de otra forma: su contingencia”⁴⁴⁷. Si la obra sólo fuera potencia-de, su ejecución devendría una cuestión mecánica. De ahí que Agamben enfatice su carácter de potencia-de-no, es decir, su posibilidad de no llegar a ser. Bloch, en *El principio esperanza*, plantea una tesis parecida: “lo placentero y lo homogéneo en la conexión ejecutada de todo gran arte se muestra siempre quebrantada, saltada, deshojada por la propia iconoclastia allí donde la inmanencia no es llevada hasta la conclusividad material-formal, allí donde se nos ofrece ella misma como todavía fragmentaria. Allí se abre (...) un espacio vacío de carácter objetivo, elevadamente objetivo, con una inmanencia inacabada”⁴⁴⁸. En otras palabras, la obra contiene un elemento de resistencia a su propio acabamiento; como si siempre latiera allí debajo un pequeño corazón iconoclasta. Para ponerlo en términos kantianos: no debemos confundir la belleza del arte con su *perfección*, que supone siempre la realización de un modelo previo. La *vida* de la obra residiría, pues, en sus grietas.

Ahora bien, Agamben va un paso más allá y considera que este carácter siempre contingente del arte debe ser entendido como su *inoperosidad*. Este concepto quiere decir simplemente su capacidad de no-ser-obra o, como el autor indica, el hecho de poder “la propia impotencia”⁴⁴⁹. El ejemplo que da es decididamente: Josefina la cantora, ratoncita imaginada por Kafka que –a diferencia de sus congéneres- no sabe cantar y se limita a chillar, pero es reverenciada entre ellos por su capacidad artística. Es el defecto, entonces, lo que ilustra la capacidad; la potencia es cincelada por la potencia-de-no. En términos artísticos, esto se traduciría en el carácter autorreferencial del arte moderno (otro ejemplo interesante que da el autor es el cuadro blanco sobre cuadro blanco de Malevich). Para Agamben, la poesía es el modelo de la acción “inoperosa”: “¿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?”⁴⁵⁰.

Pensemos, por ejemplo, en Huidobro (“Ya viene viene la golondrina / Ya viene viene la golonfina / Ya viene la golontrina”) o en el uso de la puntuación en

⁴⁴⁷ *Ibíd.*, p. 41.

⁴⁴⁸ BLOCH, Ernst. *Op. Cit.*, p. 263.

⁴⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Op. Cit.*, p. 44.

⁴⁵⁰ *Ibíd.*, p. 49.

Neruda, sus grandes afirmaciones que se disuelven en ambiguas preguntas retóricas, o en *El libro de las preguntas* sin ir más lejos, en las enrevesadas figuras de Mistral que aún no hemos desentrañado del todo, o en *Trilce*, de César Vallejo. La poesía nos permite asombrarnos del lenguaje. Reitero aquí aquella idea de Nancy que vimos en el apartado anterior: la literatura nos permite aproximarnos a un tipo de comunicación que no se agota en una mera agregación de datos, sino que nos permite “inscribir posibilidades de sentido no dadas”.

Para Agamben “aquello que la poesía acomete con la potencia de decir, la política y la filosofía deben acometerlo con la potencia de actuar”⁴⁵¹.

En este punto ya podemos notar las interrelaciones y vinculaciones de las que hemos hablado a lo largo de esta tesis. La utopía se inscribe dentro de la poética en cuanto forma literaria. Pero, como vimos, también participa de *lo político* a través de su *función* (caracterizada principalmente por Bloch y Lévinas, aunque - como vimos- cada uno saca conclusiones muy distintas respecto de ella). También hemos visto que la misma poética puede ser entendida en términos muy distintos a los de la concepción clásica, particularmente platónica, que exploramos en el capítulo II, concepción que explica, de hecho, la desconfianza que manifestaban los griegos respecto de la poesía (o de la *producción* en general). En realidad, como veremos a continuación, el concepto de utopía es el que permite ilustrar de mejor forma la comprensión de la poética que hemos visto a lo largo de este trabajo. Pero para hacer esta demostración deberemos introducirnos derechamente en el terreno de lo político y confrontar a la utopía una vez más con su contracara, el mito.

3. La utopía de la literatura

Jean-Luc Nancy, al igual que Hannah Arendt, ha querido conjurar el peligro de la confusión entre lo político y *la obra*. En su caso, lo ha hecho con el concepto de *comunidad inoperante*. Trataré de resumirla al máximo, pero se trata de una idea compleja, que abarca una serie de reflexiones de las que no podemos dar cuenta aquí. Digamos, en todo caso, que se trata de un autor que se inscribe en el

⁴⁵¹ *Ibíd.*

marco de una tradición crítica que entiende a lo político en términos paradójales. Un autor con el que podríamos hacer un contrapunto es Miguel Abensour, quien - influido en gran medida por Claude Lefort- ve el origen de la democracia en la división misma del todo social. Así, la democracia sería una forma de socialización que “se constituye en la aceptación, más, en la asunción de la división originaria de lo social. ¿No es esa forma de sociedad que, no contenta con reconocer la legitimidad del conflicto en su seno, sabe percibir en él la fuente primera de una invención siempre renovada de la libertad?”⁴⁵². En términos similares, Nancy considera que la comunidad se da en la *ausencia* de la comunidad -o bien, a partir de su imposibilidad. Para moderar la perplejidad que puede generar esta idea, digamos que lo que Nancy quiere desactivar es, en realidad, el peligro que entraña defender una noción metafísica o esencialista de la comunidad. Tal como la democracia en Abensour y Lefort, parapetada sobre la división social, buscaba conjurar la idea de una comunidad completamente reconciliada consigo misma, completamente unificada o compacta, la teoría de Nancy quiere conjurar la comunidad hipostasiada, la comunidad como Gran Sujeto o Gran Otro, la comunidad política entendida como el Todo superior a las partes. Podemos agregar, también, la idea de comunidad schmittiana, donde lo democrático se contrapone al pluralismo y la representación se subsume en la aclamación del líder. Con todo, Nancy no renuncia a hablar de comunidad, sino que nos indica que lo que deberíamos denominar como comunidad no es otra cosa que su ausencia. De hecho, si se pudiera dar ese Gran Otro comunitario, esto significaría, muy probablemente, la destrucción de la comunidad como tal (lo que Lefort y Abensour definen como el totalitarismo, el *pueblo-Uno*)⁴⁵³.

Una vez entendido, entonces, lo que la comunidad no es –o que no *debe ser* so pena de destruirse a sí misma- podemos pasar a analizarla en términos

⁴⁵² Véase: ABENSOUR, Miguel. “«Democracia salvaje» y «Principio de anarquía»”, en: ABENSOUR, Miguel. *Para una filosofía política crítica. Ensayos*, Editorial Anthropos, México, 2007, p. 251. Véase, asimismo: LEFORT, Claude. *La invención democrática*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1990, p. 35 y ss.

⁴⁵³ Se trata de “la imagen imaginaria del pueblo-Uno que busca en el Egócrata una imagen especular de su sustancia ilusoria”. ABENSOUR, Miguel. “Reflexiones sobre las dos interpretaciones del totalitarismo de Claude Lefort”, en: ABENSOUR, Miguel. *Para una filosofía política crítica*. Op. Cit., p. 179.

positivos. Aquí, Nancy nos dice que la comunidad significa “que no hay ser singular sin otro ser singular, y que entonces hay, dicho en un léxico inapropiado, una «socialidad» originaria u ontológica, que desborda ampliamente en su principio el puro motivo de un ser-social del hombre”⁴⁵⁴. Es decir, la comunidad es ni más ni menos que una serie de seres singulares que viven juntos, sin que se configure una totalidad preexistente, ni que pierdan, en el estar-juntos, su singularidad. En realidad, su ser-social es lo que los hace singulares. Por lo tanto, en lugar de comunión —es decir, participación de un todo superior- lo que hay es *comunicación* entre ellas⁴⁵⁵. Para Nancy, esta comunicación no puede definirse como vínculo, porque el vínculo presupone sujetos previos que se vinculan. En realidad, se trata simplemente de este “entre” al que nos referíamos: “La comunicación es el hecho constitutivo de una exposición al afuera que define a la singularidad”⁴⁵⁶.

Este punto es clave. Por lo mismo que no hay sujetos previos ni un Gran Sujeto superior que vincule a estos seres singulares, sino que estos son, en el fondo, pura comunicación, “la comunidad no puede provenir del ámbito de la obra. No se la produce, sino que se hace la experiencia de ella (o su experiencia nos hace) como experiencia de la finitud. La comunidad como obra (...) supondría que el ser común, como tal, sea objetivable y producible”⁴⁵⁷. Pero eso no se da. No podemos moldear una comunidad como el alfarero moldea una vasija de greda. Quienes han intentado hacer algo así han terminado por destruir la comunidad. Ahí reside el peligro de lo que mencionamos en la introducción a este trabajo: la *estetización de la política*, caracterizada por Benjamin como lo propio del fascismo. Al contrario, la comunidad *actuaría* en lo que Blanchot denominó la *inoperancia*, algo que está más acá o más allá de cualquier obra: “La comunidad está hecha de la interrupción de las singularidades, o del suspenso que *son* los seres singulares. Ella no es su obra, y ella no los posee como sus obras, así como tampoco la

⁴⁵⁴ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante* [traducción de Juan Manuel Garrido], LOM, Universidad ARCIS, Santiago, 2000, p. 39.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, p. 40.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, p. 42.

comunidad es una obra, ni siquiera una operación de los seres singulares: pues ella es simplemente el estar de las singularidades”⁴⁵⁸.

Podríamos comparar esta noción con la de acción en Hannah Arendt. Ya vimos que la política no se define, para ella, en términos de producción, sino de la acción por medio de la palabra (lo que se podría homologar con lo que Nancy denomina la comunicación). Se define, asimismo, como vimos en el capítulo I, por el espacio de aparición, por el estar-juntos, por la experiencia de la pluralidad. Así, la autora distingue tajantemente, como también vimos, la producción de la acción, la cultura (y el arte) de la política. Sin embargo, Arendt también admitía que la política y la producción suelen ir de la mano, porque el espacio de aparición es un espacio de cosas, de construcciones, de *obras*.

Pero ya vimos que, tan –o, quizás, más- importante que las obras terminadas, es la posibilidad de no hacerlas, lo que Agamben denomina su *inoperosidad*. Es decir, la actividad que subyace a la obra. Y, también, lo que pudo haber sido y no fue. Nótese que nuestra propia definición de la poética no se aleja mucho de esto. Si lo esencial de las artes miméticas es la *poiesis*, la creación, pareciera ser que su carácter operístico es, en cierta forma, secundario. Se puede entender, ciertamente, que ello no lo sea en el caso de las artes plásticas y, en particular, de la arquitectura y la escultura, que inciden directamente en el paisaje y en la organización espacial de la comunidad. Sin embargo, ¿qué puede decirse de la música o de la literatura?

Justamente la literatura constituye el punto central de la teoría de Nancy sobre la comunidad. Sin embargo, aquí tenemos que volver primero a echar una mirada rápida a la disquisición sobre el mito. Ya hemos visto con cierto detalle el tema (y el problema) que constituye el mito tanto para el pensamiento (la filosofía) como para la política. Sin embargo, la perspectiva de Nancy puede aportar un giro o un contrapunto interesante. Por lo general, se ha entendido el mito como el habla comunitaria, es decir, como aquello que realiza “los repartos o las particiones que distribuyen una comunidad”, aquello que “comunica lo común”, que “revela (...) la

⁴⁵⁸ *Ibíd.*

comunidad a sí misma, y la funda”⁴⁵⁹. En el fondo, todo mito sería *mito de la comunión*, es decir, de la comunidad en tanto Gran Sujeto, Todo o Gran Otro, justamente aquello que Nancy quería conjurar. (Sabemos que Blumenberg plantea una visión menos negativa del mito, y que tiene buenos argumentos para ponerlo del lado del *lógos*, pero por ahora tendremos que suspender esta apreciación. A lo que Nancy se refiere es, en realidad, a *cierta* aplicación específica del mito, al mito vinculado con lo político en la modernidad). Pues bien, hay un momento en la modernidad, que coincide con el surgimiento de la estética –cuestión que revisamos en el capítulo III, pero que vimos por cuerda separada-, donde la comunidad se hace consciente del mito que la funda, se hace consciente de su propia habla mítica, de su propio poder instituyente. Cuando el mito mismo se transfigura en mito, es decir, cuando los autores románticos empiezan a hablar de la regeneración de la sociedad a través de una *nueva mitología*, -idea que a Nancy le parece a un mismo tiempo peligrosa y vana, una mitología producida conscientemente por la sociedad y no simplemente “impuesta” como ocurría con el mito original-, entonces el poder del mito se interrumpe⁴⁶⁰. Aquí Nancy da un nuevo salto argumental: si el mito es el habla de la comunidad, y convenimos que el mito en la modernidad se interrumpe, por lo tanto podemos hablar de la interrupción de la comunidad misma⁴⁶¹. Esto debe entenderse en sintonía con lo que hablábamos antes: con la idea de una comunidad no mítica, es decir, no entendida en términos esencialistas o metafísicos.

Pero entonces subsiste el gran problema moderno, lo que la estética, el mito y la utopía querían conjurar, lo que obligó a que los poetas regresaran de su exilio: la imposibilidad misma de lo comunitario. Porque ese ser-social, esa socialidad originaria de la que habla Nancy, no se da en la abstracción, *nunca* se da en la pura abstracción. ¿Qué es, entonces, lo que para este autor reemplaza al mito? ¿Qué es, pues, lo que lo interrumpe? La respuesta es ni más ni menos que la *literatura*⁴⁶². Ella es, en cierta forma, “el mito de una sociedad sin mitos”⁴⁶³ (mito

⁴⁵⁹ *Ibíd.*, p. 64.

⁴⁶⁰ *Ibíd.*, p. 70.

⁴⁶¹ *Ibíd.*, p. 72.

⁴⁶² *Ibíd.*, p. 76.

⁴⁶³ *Ibíd.*, p. 77.

peligroso, nos advertía Blumenberg. En realidad, lo que Nancy quiere decir aquí no es que el mito se elimine del todo, sino que llega a convivir con la literatura, es decir, con su propia interrupción. Esto quiere decir que no queda propiamente abolido, sino suspendido, y suspendido por la acción benéfica de la literatura).

Ahora bien, ¿de qué forma se da la diferencia entre el mito y la literatura? Mientras el mito construye o *funda* la súper-comunidad de la que hablábamos antes, la literatura la niega o la pone en entredicho. Entiéndase: no niega la comunidad, porque ella es -¿cómo podría ser de otro modo?- producto de la comunidad. Lo que se niega es la comunidad en tanto *comuni6n*. (Un ejemplo práctico de mito en tanto comuni6n podr3a ser, en nuestro pa3s, el mito portaliano, el mito de la sociedad ordenada a punta de violencia, o de la violencia estatal como condici6n necesaria del orden. Es un mito que persiste a trav3s de las 3pocas y las mudanzas constitucionales. La literatura, por el contrario, en sentido amplio, es lo que interrumpe al mito. Puede ser la propia disciplina hist3rica que lo nombra, y por ende nos hace conscientes de 3l. Puede ser, entendiendo ahora a la literatura en sentido restringido, la novela *Don Guillermo*, de Lastarria, donde vemos la imagen invertida de los pelucones vencedores de la superficie en los espeluncos demon3acos bajo la tierra, o la experiencia de Mart3n Rivas en el fallido mot3n de abril de 1851, y su ingreso posterior al orden de las familias, lo que marca a la vez su triunfo social y su derrota pol3tica.

La literatura es paradójica, crítica en su falta de cierre. En la literatura las hablas de los seres singulares se multiplican y se disgregan. Volvemos, pues, a la caracterizaci6n que ve3mos en Marc Cr3pon, en Marcel Schwob. La literatura es lo contrario de las ideas generales. Ranci3re dir3, por otra parte, que en la indiferencia de las historias, en su car3cter anti-3pico -donde lo vulgar y lo trascendente, lo cotidiano y lo tr3gico se alternan de continuo, como se puede comprobar en *Madame Bovary* o, volviendo a Proust, en las p3ginas y p3ginas que Marcel le dedica obsesivamente a un granito en el rostro de Madame de Guermantes-, la literatura manifiesta su pol3tica, la pol3tica de la igualdad de cualquiera con

cualquiera, una igualdad que se verifica en la multiplicidad de los personajes y de las vidas que se ven reflejadas en ella⁴⁶⁴.

Ahora bien, si la literatura es el habla de esta comunidad inoperante, de esta interrupción comunitaria del mito, ¿significa que la comunidad es porque hay literatura? No, nos dice Nancy, no hay en la literatura un gesto equivalente al gesto fundador del mito. En realidad “porque hay comunidad, hay literatura: la literatura inscribe el estar-en-común, el estar para el otro y por el otro”⁴⁶⁵. La literatura es *inaugural*, no final, nos dice⁴⁶⁶. A través de ella “nos comprendemos a nosotros mismos y al mundo”⁴⁶⁷. Opera, así, igual que el mito –recordemos, un trabajo del propio *lógos* para ahuyentar el miedo y comprender los fenómenos que nos rodean-. Sin embargo, a través suyo, “comprendemos solamente que no hay comprensión común de la comunidad, que el reparto no produce una comprensión (ni un concepto, ni una intuición, ni un esquema), que no produce un saber y que a nadie le da, ni a la propia comunidad, el dominio del estar en común”⁴⁶⁸. Esto se conecta, asimismo, con la ética-política planteada por Crépon. Porque si la literatura es simplemente reflejo del estar-en-común, entonces ella es un reflejo de nuestra socialidad primigenia (lo que, justamente, las potencias míticas que hacen las clasificaciones quisieran negar).

Recapitulando, podemos decir que la literatura es “sin lugar” precisamente porque ella es un *estar-en-común* que nunca queda fija en ningún sujeto definitivo. Esa comunicación que fluye infinitamente entre los seres finitos no puede ser encapsulada en un espacio único (el habla del poder, la academia o el partido político). Al mismo tiempo, ella niega (o ignora) los repartos y las distribuciones que eran obra del mito de la comunión. Su ámbito propicio es la crítica de esas comuniones: en su estructura, ella opera la dislocación del sujeto que habla, dice una cosa por otra, cambia el sentido para inaugurar un habla siempre renovada. No tiene, pues, la fijeza del habla oficial.

⁴⁶⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011, pp. 27-29.

⁴⁶⁵ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante* [traducción de Juan Manuel Garrido], LOM, Universidad ARCIS, Santiago, 2000, p. 80.

⁴⁶⁶ *Ibíd.*, p. 81.

⁴⁶⁷ *Ibíd.*, p. 82.

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, pp. 82-83.

Todas estas características la vinculan con la utopía. Si bien hemos dicho que la utopía no es sólo literatura, en su faceta literaria ella parece evocar todos los elementos que caracterizan a la literatura. Es decir, manifiesta una de las posibilidades políticas más relevantes de la literatura como forma. Porque es aquello que no tiene lugar, y al mismo tiempo es aquello que nos permite salir de nosotros mismos, abrirnos al otro, al radicalmente otro.

Esta nueva comprensión de la comunidad supone también una nueva comprensión de lo político. Si creemos a Nancy, hilvanando su pensamiento con el de Arendt, entonces debemos entender que lo político no es tan sólo el reparto del poder, ni tampoco el manido equilibrio entre el conflicto y el consenso, sino que constituye, como anunciamos en el capítulo anterior, la base misma de la convivencia humana: el espacio de lo común o del estar-juntos. Se trata aquí de responder a una pregunta lanzada en el siglo XIX por Pierre Leroux: “¿en qué consiste el vínculo que une a los hombres entre ellos, y también el vínculo que une al hombre individual con la humanidad, en qué consiste el *vínculo humano*?”⁴⁶⁹. Volvemos, pues, al concepto de lo político en Miguel Abensour. Porque, para Abensour, el cuestionamiento de Leroux nos obliga “a repensar lo político en su relación imborrable con la ética”. Lo que -recordemos- tenía el mérito de “cortar de raíz toda tentativa de instrumentalización de la política o de su reducción a la cuestión del poder; o, inversamente, de absolutización”⁴⁷⁰.

Cuando hablamos de la utopía, por lo tanto, aludimos precisamente a este elemento irreductible de lo político. Se trata, en todos los casos que hemos visto, de la metáfora de una *ausencia*: el sin-lugar de la literatura, la comunidad inoperante, el arte inoperoso, el no-hay-tal-lugar de la utopía. Es una ausencia que nos previene contra cualquier metáfora de la completitud, de la reconciliación total -del *acabamiento plástico*, diría Lévinas-, al mismo tiempo en que nos impulsa -por su cualidad de potencia- hacia un desbordamiento del presente, de lo ya dado. Es en la paradoja de este espacio-sin-espacio donde se anudan justamente lo político y la poética.

⁴⁶⁹ ABENSOUR, Miguel. “¿Cómo una filosofía de la humanidad puede ser una filosofía política moderna?”, en: ABENSOUR, Miguel. *Para una filosofía política crítica. Ensayos*, Op. Cit., 2007, p. 32.

⁴⁷⁰ *Ibíd.*, p. 33.

Conclusión

1. Resumen del argumento

Volvamos sobre nuestro punto de arranque: *la política se escribe con prosa, no con poesía*. Como hemos podido comprobar en este trabajo, esta aseveración se basa en una serie de presupuestos que desdibujan la esencia de la política –y de lo político. En realidad, la poética se encuentra en la base de lo que anima y define toda actividad política, es decir, la creación de lo nuevo, la ruptura de lo establecido. Plantearé ahora este argumento a partir de las conclusiones de cada uno de los capítulos precedentes.

En el capítulo I revisamos los conceptos a utilizar a lo largo del trabajo. Diferenciamos claramente la política –entendida como actividad vinculada con la *polis*, es decir, la organización de la ciudad o la comunidad- de lo político, entendido como el rasgo definitorio de dicha actividad. Aquí barajamos una serie de concepciones respecto a lo que sería este rasgo definitorio. Primero vimos aquellas concepciones basadas en el antagonismo/agonismo (Schmitt, Freund, Mouffe). Luego, revisamos la propuesta de Rancière, quien define a lo político como un espacio de lucha entre dos lógicas: la de la policía, caracterizada por la desigualdad, y la de la democracia, caracterizada por la igualdad. También vimos que, si bien Hannah Arendt no habla de lo político, sino de *la política*, su rasgo definitorio sería constituir un espacio de aparición, regido por la lógica de la pluralidad humana. En una línea similar vimos a Miguel Abensour, quien se basa en la teoría del Estado de Emmanuel Lévinas y en las ideas del socialista utópico Pierre Leroux para entender a lo político como un espacio paradójico, atravesado tanto por la lógica del poder como por la lógica de la humanidad. Esta última nos remitiría al carácter, en último término, *irreductible* de lo político, constituido por el vínculo humano, el estar-juntos o la entrega al otro (lo que indicaría, por lo demás, la inseparabilidad de lo político con la ética).

Podemos advertir ahora que estas diversas concepciones apuntan a dos polos: por un lado, aquellas que enfatizan sólo el factor conflictual de la actividad política; por otro lado, aquellas que se centran especialmente en su aspecto

colaborativo. Ojo, no se trata aquí de la manida lógica *conflicto versus consenso*, ya que esta última es una palabra que tiene poca utilidad para entender el fenómeno: de lo que aquí se trata es precisamente cómo podemos estar juntos *a pesar* de todas las diferencias que se dan entre nosotros en tanto seres singulares. Por otro lado, es evidente que todas estas visiones reconocen en mayor o menor medida la convivencia de los dos polos antedichos al interior del fenómeno político. La cuestión es desde qué punto nos posicionamos para entenderlo mejor. Si bien en el primer capítulo no tomamos una posición, sí indicamos que, hacia el final de nuestra exposición, resultarían especialmente útiles las de Arendt y Abensour.

También en el primer capítulo distinguimos lo poético, entendido como el ámbito de las actividades poéticas y artísticas en general, de *la* poética, entendida como el estudio de estos fenómenos y, más específicamente, como aquello que denota el rasgo definitorio de lo poético. Este rasgo definitorio fue entendido a partir de dos conceptos: la mimesis y la metáfora. En este punto sí optamos por una interpretación específica de ambos conceptos. Por un lado, entendimos a la mimesis según una tradición que ve a la tesis aristotélica como una tesis de la creación humana (Suñol, Gadamer, Lacoue-Labarthe). La imitación sería, así, un *hacer como* y no un mero replicar lo ya dado. Por otro lado, entendimos a la metáfora no como un mero traslado de significados sino, más bien, como la creación de significados *nuevos* (Ricœur). El rasgo definitorio de lo poético –la poética– fue entendido, por lo tanto, como creación o *poiesis*.

En el capítulo II revisamos la teoría platónica y por qué según ésta era necesario expulsar a los poetas de la polis. Este excursus fue necesario para poder entender las razones detrás de la conocida escisión y la desconfianza que suele suscitar la actividad poética para la racionalidad política. Como vimos, más allá del posicionamiento práctico del propio Platón, quien –según diversos autores– quería más que nada disputar, a favor de los filósofos, el predominio pedagógico de los poetas en la ciudad griega, lo relevante aquí es cómo se empieza a concebir la división entre la razón y el arte, entre el *lógos* y el mito. Esta visión de mundo contribuirá a la mala fama de la poesía en el ámbito público. Quedará, así, subsumida la actividad poética dentro de la esfera del mito, concebido a partir de entonces como fuente de peligro y de *hybris* para toda comunidad política.

El capítulo III se enfocó en el retorno de los poetas a la polis durante la modernidad. Este retorno se habría manifestado en tres ámbitos. Primero, en el surgimiento de la estética, filosofía del arte que le asigna a esta actividad una elevada meta: constituir el punto de anclaje entre un individuo abstracto, entendido como sujeto de la razón universal, y la comunidad política entendida como representación de la particularidad y de la historia. Segundo, a través del mito, que, en realidad, nunca estuvo completamente ausente, pero que aparece transfigurado ahora como sustento de una renovación espiritual y política de Occidente, con toda la carga de peligro y desmesura que se le suele asociar. Tercero, mediante la utopía, cuyo análisis se dejó para los capítulos siguientes. Asimismo, se incorporó aquí una revisión –muy general- de la llamada *razón poética*, intento de síntesis elaborado principalmente por María Zambrano que nos anuncia una nueva y posible vinculación virtuosa entre la poesía, la razón y, finalmente, la política.

El capítulo IV se centró específicamente en el concepto de utopía, advirtiendo que se trata de un concepto con varias facetas: literaria, político-práctica y teórica. Nos enfocamos en la primera faceta para intentar descubrir, a partir de un análisis de la *Utopía* de Moro –en tanto modelo para las utopías posteriores-, sus elementos característicos y elaborar, a partir de ellos, la faceta teórica: un concepto de utopía que fuera, al mismo tiempo, preciso y amplio, y nos permitiera abarcar adecuadamente sus implicaciones políticas. Lo hicimos siguiendo a Ruth Levitas, quien basa su concepto en Ernst Bloch. Finalmente, este capítulo trató de hacerse cargo de las críticas que la utopía suele traer aparejadas. Distinguimos, así, entre distopía y antiutopía, e indicamos que esta última postura suele conllevar una utopía no declarada, asociada por lo general a un eventual cierre o clausura de la historia (con todos los peligros que ello conlleva).

Con esto en mente, el capítulo V entra ya en el meollo del asunto levantado al principio: cómo la utopía en tanto concepto nos permite establecer una vinculación concreta entre lo político y la poética. Así, este capítulo se abre con el análisis de la función utópica en Ernst Bloch, para quien la utopía tiende a *completar el ser* (y mejorarlo). Aunque esta visión es tomada por Lévinas como la base de una crítica más amplia a la teoría heideggeriana del tiempo, también es criticada en cuanto se ubica todavía dentro del ámbito del ser. Para Lévinas, en

contraste, de lo que se trata con la utopía no es de ser de otro modo sino de *otro modo que ser*. Es decir, la utopía apela a una evasión, a una salida del ser. Esto la emparentaría con la ética. En este punto, retomamos el análisis que había quedado suspendido en el capítulo I: existiría un elemento irreductible en lo político, relacionado con el vínculo humano, el estar-juntos que supone toda comunidad. Este elemento subvierte a lo político desde adentro; lo lleva, en cierta forma, más allá de sí mismo (es decir, más allá de la perseverancia en el propio ser). La utopía y lo político serían, bajo esta noción, conceptos hermanados. Este punto de vista es ratificado cuando analizamos al Estado moderno y sus criterios legitimadores, la democracia y los derechos humanos, que trascienden a su propia estructura y pueden llegar a subvertirlo. Desde nuestro punto de vista, por lo tanto, la democracia y los derechos humanos serían, también, conceptos utópicos.

Finalmente, el capítulo VI retoma el análisis de los elementos básicos de la poética -la mimesis y la metáfora- para afinar nuestro principal argumento: que ella debe definirse como creación (*poiesis*) y no simplemente como imitación o producción en base a un material previamente dado. La creación se emparenta con el hecho nuevo del que nos hablaba Bloch, el *novum*, pero también con la propia acción política tal como la caracteriza Hannah Arendt. Y si esta última autora plantea cierta desconfianza a la imbricación entre política y arte –desconfianza debida, en gran medida, al elemento de *hybris* o desmesura que vimos en nuestro análisis del mito-, en este capítulo intentamos disipar dicho temor revisando críticamente el concepto de *obra* (que está implícita en la idea de producción artística). Nuestro énfasis original en el hecho de que la creación es el rasgo definitorio de la actividad artística, se ve ratificado aquí mediante la teoría de la obra de arte presentada por Giorgio Agamben, para quien dicha obra, en tanto entidad cerrada en sí misma, es menos relevante que su *inoperosidad*, su potencia de no-ser. Se trata, al igual que en el caso de la utopía, de la metáfora de una ausencia, de un lugar trastocado o inexistente. Esta *falta de obra* nos llevó, a su vez, a la teoría de la *comunidad inoperante* de Jean-Luc Nancy, donde pudimos ver cómo se estrechaban los lazos entre la literatura -actividad artística de la ausencia del mito-, la utopía –entendida como ausencia de lugar o *salida* del lugar del ser-, y la comunidad -ausencia de comunidad en tanto *comuni6n* absoluta-. En todos estos

casos vimos, pues, una misma figura reiterativa: el escape del sí-mismo, del *conatus essendi* que caracterizaba al concepto de lo político en Carl Schmitt (y en las teorías derivadas de su pensamiento).

La utopía se nos reveló, entonces, como un hilo conductor entre todos estos conceptos. Entre lo político como elemento irreductible del vínculo humano, es decir, lo que va *más-allá* del Estado y de la propia comunidad instituida, y la poética como *actividad creadora* (y creación de lo *nuevo*). Veamos ahora qué implica este cambio de perspectiva.

2. Hacia nuevas islas de Utopía

La política se escribe, pues, con poesía. Esta podría ser una primera conclusión a partir del análisis precedente. Sin desdeñar el elemento *instituido*, la práctica política cristalizada en el derecho vigente, la administración de los asuntos públicos y la actividad de policía (en sentido amplio, en tanto actividad de control), todos estos elementos necesarios de un Estado, lo que define realmente a la actividad política es aquello que trasciende estos elementos estructurales. Es, al igual que el arte y la poesía, una *actividad creadora*. Es cierto que estos rasgos creadores no se manifiestan continuamente (aunque en toda práctica administrativa vemos, día tras día, pequeños elementos de creación e innovación que expresan de forma subrepticia la realidad política que subyace a la burocracia), pero ellos constituyen el núcleo del sistema, lo que hace que la política sea política y no otra cosa. Por lo general, la filosofía del derecho y –cierta- filosofía política han querido bajarle el perfil a este aspecto, porque rompe con la idea de *certeza* y *regularidad* que se encuentra en la base del Estado de derecho, erigido en torno a una causalidad ininterrumpida de normas y actos administrativos. Esta perspectiva no es nueva, aunque suele verse marginalizada incluso en aquellos grupos percibidos como revolucionarios. Es como si la política tuviera que vivir continuamente amenazada por el olvido de sí misma. La utopía nos ha servido aquí precisamente como un recordatorio de lo que hay de auténticamente *político* en la política.

Esta reflexión tiene como telón de fondo lo que ha ocurrido en los últimos cuatro años en Chile, a partir de la revuelta de octubre de 2019. Mientras los

opinólogos de la plaza se enfocan en las ganancias o pérdidas concretas generadas por el fenómeno, como si se pudiera hacer una suerte de contabilidad histórica, o empujan teorías que buscan simplificar este proceso, reconduciéndolo a un lenguaje vagamente psicoanalítico –donde las transgresiones de aquellos meses de 2019 se convierten en meras pulsiones o deseos frustrados de un pretendido Sujeto Neoliberal-, el problema mismo de qué fue exactamente lo que ocurrió y cuáles son sus implicaciones para nuestra comprensión de lo político, sigue cubierto por un tupido velo. De acuerdo con estos análisis, los cinco meses aproximados de revuelta callejera se limitarían a ser una manifestación de locura, envueltos en una especie de bruma dionisiaca, y, por lo tanto, marcarían una interrupción de la política, su reverso caótico o, incluso, su destrucción.

Eso es precisamente lo que se cuestiona en esta tesis: en realidad, lo que vimos durante esos cinco meses de revuelta no fue la negación de la política, sino que fue la política manifestándose en su sentido más auténtico. Una serie de manifestaciones públicas que, si bien tuvieron elementos paradójicos –hubo hechos violentos y hechos festivos, y se amalgamaron posturas revolucionarias y reaccionarias por igual-, también nos mostraron el ejercicio -prácticamente inédito en las últimas décadas- de un pueblo heterogéneo que participó activamente de sus asuntos comunes. ¿En qué sentido podría ser más auténtica una política dominada por los profesionales de la política?

En realidad, si algo ha quedado claro a partir de este estudio, es que tanto la política como lo político se construyen, en la práctica, a partir de relatos. El mito de poner término al mito, nos advierte Blumenberg, encierra en sí mismo un peligro, en tanto encubre su propia estructura mítica. El mismo Platón, en su admonición a los poetas, debió utilizar instrumentos propios de la poesía. Por lo tanto, el problema no pareciera ser tanto la ausencia de poetas en la política actual como el exceso de malos poetas. Así como Platón intentó reemplazar a los poetas existentes, defensores y forjadores de las tradiciones de la polis, por aquella poesía -supuestamente- no imitativa que él mismo escribía, y que continuarían luego sus epígonos, pareciera ser que ha llegado el tiempo de hacer lo propio con la mala poesía de la administración neoliberal. Una mala poesía que se traduce en el cierre, en la clausura de la historia; en la *ratio* tecnocrática; en la minuta apurada de un

poder que, pareciera ser, sólo se reproduce a sí mismo. Un Estado auto-centrado y una política completamente autorreferencial.

En las manifestaciones del año 2019, por el contrario, la poesía se manifestó claramente a través de su cariz utópico. La utopía animó, en gran medida, a los manifestantes, aunque esta influencia no se haya notado a simple vista, o aunque las diversas utopías que se disputaron el espacio público no hayan devenido en planes o programas concretos de acción.

La utopía –como hemos señalado en esta tesis- tiene que ver con los sueños humanos. Una política auténtica, que hiciera honor a *lo político* tal como lo hemos caracterizado aquí, sólo podría concebirse a partir de todos esos sueños no realizados durante la revuelta –todos esos futuros perdidos, como decía Mark Fisher. Porque la única posibilidad de cambiar el mundo de verdad -y no sólo administrarlo- se basa en que sigan existiendo esas potencialidades, y en que se creen potencialidades nuevas.

En cierto modo, el tiempo de la utopía no es tanto el futuro como el *hoy*. No sólo por el hecho de que se trata de una crítica al presente sino porque busca confrontarnos con un lugar-otro, con una alteridad radical. Se trata, pues, del presente, pero de un presente *abierto* hacia el cambio y, por tanto, hacia el futuro. Sólo la imaginación utópica nos habilita verdaderamente para cambiar el mundo en que vivimos.

Bibliografía

1. Libros (y capítulos de libros)

ABENSOUR, Miguel. *Para una filosofía política crítica. Ensayos*, Editorial Anthropos, México, 2007.

“L’ utopie des livres”, en: ABENSOUR, Miguel et KUPIEC, Anne (coord.). *Emmanuel Levinas, la question du livre*, Imec Éditeur, París, 2008.

La utopía de Thomas More a Walter Benjamin, Dado Ediciones, Madrid, 2022.

ACEVEDO, Jorge. *Heidegger: existir en la era técnica*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2014

AGAMBEN, Giorgio. *El fuego y el relato*, Editorial Sexto Piso, Madrid, 2016

ALEGRE ZAHONERO, Luis. *El lugar de los poetas. Un ensayo sobre estética y política*, Editorial AKAL, Madrid, 2017.

ARATO, Andrew y COHEN, Jean. *Sociedad civil y teoría política*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

ARENDT, Hannah. *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993

Sobre la violencia, Madrid, Alianza, 2005

Cultura y política, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2016

ARISTÓTELES. *Física* (traducción de Guillermo de Echandía), Editorial Gredos (edición digital), 1995

Poética, Alianza Editorial, Madrid, 2020.

Ética a Nicómaco [traducción de Julio Pallí Bonet], Gredos, Barcelona, 2014

BACHELARD, Gastón. *Poética del espacio*, Fondo de cultura económica, México, 1975

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones*. Editorial Taurus, Madrid, 2018

BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature: selected essays*, MIT Press, Cambridge, 1988.

El principio esperanza [1], Trotta, Madrid, 2004

BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*, Paidós, Barcelona, 2003

BOBBIO, Norberto. "Política", en: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; y PASQUINO, GIANFRANCO (editores). *Diccionario de política*, Siglo XXI editores, México, 2015

BOLAÑO, Roberto. "Estrella distante (entrevista de Mónica Maristain)", en: *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004

BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 2005

CASSIRER, Ernst. *El mito del Estado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968

CASTORIADIS, Cornelius. *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, Barcelona, 2005

COETZEE, J. M. *Contra la censura*, Random House Mondadori, México, 2007

COLLI, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, Barcelona, 1977

DUFRENNE, Mikel. "Poética", en: SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*, Ediciones Akal, Madrid, 1998

EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*, Trotta, Madrid, 2006.

FERRATER MORA, José. *Diccionario filosófico. Tomo II: L-Z*, Quinta edición, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964.

FISHER, Mark. *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?, Caja Negra, Buenos Aires, 2019.

FREUND, Julien. *La esencia de lo político*, Editora Nacional, Madrid, 1968

GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998

GARCÍA BACCA, Juan David. *Los pre-socráticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979

GUTIÉRREZ, Claudia y RUIZ SCHNEIDER, Carlos. "Crítica del Estado: Abensour lector de Marx y Lévinas", en: GUTIÉRREZ, Claudia; VERMEREN, Patrice; y RUIZ, Carlos (coordinadores). *Crítica, utopía y política. Lecturas de Miguel Abensour*, Nadar Ediciones, Santiago, 2014.

GRUBE, G. M. A. *El pensamiento de Platón*, Editorial Gredos, Madrid, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958

Filosofía, ciencia y técnica, 5ª edición, Editorial Universitaria, Santiago, 2007

ÍMAZ, Eugenio. “Topía y utopía”, en: MORO, Tomás; CAMPANELLA, Tomaso; y BACON, Francis. *Utopías del renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1941, p. 9.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future. The desire called Utopia and other science fictions*, Verso, New York, 2005

JESI, Furio. *Spartakus. Simbología de la revuelta*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2014

JULLIEN, Francois. “Decir lo inaudito”, en: AGÜERO, Javier y CONTRERAS, Carlos. *Política y filosofía. Resistir en la escritura*, CENALTES ediciones, Viña del Mar, 2022

KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio* (traducción de Manuel García Morente), Editorial Tecnos, Madrid., 2011

KUPIEC, Anne. “El héroe revolucionario y sus metamorfosis”, en: PINILLA, Scherezade y VILLACAÑAS, José Luis (editores). *La utopía de los libros. Política y filosofía en Miguel Abensour*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2016

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La política del poema*, Editorial Trotta, Madrid, 2007.

La imitación de los modernos (Tipografías 2), Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2010.

LECHNER, Norbert. *Obras I. Estado y derecho*, Fondo de cultura económica-FLACSO, México, 2012

LEFORT, Claude. *La invención democrática*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1990

LÉVINAS, Emmanuel. *El tiempo y el otro*, Paidós, Barcelona, 1993

- Entre nosotros*, Pre-textos, Valencia, 2001
- Totalidad e infinito*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2002
- Más allá del versículo. Lecturas y discursos talmúdicos*, Lilmod, Buenos Aires, 2006
- Dios, la muerte y el tiempo*, Cátedra, Madrid, 2008
- Nuevas lecturas talmúdicas*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2017
- Los imprevistos de la historia*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2021
- LEVITAS, Ruth. *The concept of utopia*, Peter Lang, Berna, 2010
- LÓPEZ EIRE, Antonio. *Poéticas y retóricas griegas*, Síntesis, Madrid, 2002
- MANNHEIM, Karl. *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987
- MANUEL, Frank y MANUEL, Fritzie. *El pensamiento utópico en el mundo occidental I. Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI)*, Taurus, Madrid, 1981
- El pensamiento utópico en el mundo occidental II. El auge de la utopía: la utopía cristiana (siglos XVII-XIX)*, Taurus, Madrid, 1984
- MARCUSE, Herbert. *El final de la utopía*, Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986
- MARRAMAIO, Giacomo. *Contra el poder. Filosofía y escritura*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013
- MARTORELL CAMPOS, Francisco. *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y de qué forma recuperarla*, La Caja Books, 2019

MICHAUD, Ginette. "Leer en la noche", en: AGÜERO, Javier y CONTRERAS, Carlos. *Política y filosofía. Resistir en la escritura*, CENALTES ediciones, Viña del Mar, 2022

MILLER, David. "A Marxist Poetics: Allegory and Reading in *The Principle of Hope*", en: THOMPSON, Peter y ZIZEK, Slavoj (editores). *The privatization of hope: Ernst Bloch and the future of Utopia*, Duke University Press, Durham/London, 2013

MONTERO, Laura. *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*, Dolmen editorial, Palma de Mallorca, 2012

MORO, Tomás. *Utopía* [traducción de Agustín Millares], en: MORO, Tomás; CAMPANELLA, Tomaso; y BACON, Francis. *Utopías del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1941

MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2007

MUMFORD, Lewis. *Historia de las utopías*, Pepitas de calabaza ed., Madrid, 2013

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante* [traducción de Juan Manuel Garrido], LOM, Universidad ARCIS, Santiago, 2000

Ser singular plural, Arena libros, Madrid, 2006

NANCY, Jean- Luc y LÈBRE, Jérôme. *Señales sensibles. Conversación a propósito de las artes*, Akal, Madrid, 2020

NERUDA, Pablo. *Nuevas odas elementales*, en: NERUDA, Pablo. *Poesía completa. Tomo 3 (1954-1959)*, Seix Barral, Santiago, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid, 1997

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, Fondo de cultura económica, México, 1994

PALTI, Elías. *Una arqueología de lo político. Regímenes de poder desde el siglo XVII*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2018

PARRA, Nicanor. *Obra Gruesa*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1983

PLATÓN. *La República o el Estado*, traducción de Patricio de Ázcarate (revisada por Miguel Candel), Espasa-Calpe, Madrid, 2006

Diálogos, traducción de Luis Roig de Lluis, Espasa, Madrid, 2012

Ion (traducción de Patricio Domínguez y José Antonio Giménez), Editorial Universitaria, Santiago, 2020

RANCIÈRE, Jacques. *Política, policía, democracia*, LOM, Santiago, 2006.

El reparto de lo sensible, LOM, Santiago, 2009

En los bordes de lo político, Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2010.

Política de la literatura, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011.

RICŒUR, Paul. *Lectures on ideology and utopia*, Columbia University Press, New York, 1986

La metáfora viva, Editorial Trotta, Madrid, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *El contrato social*, Losada, Buenos Aires, 2003.

SARGENT, Lyman Tower. "Theorizing Utopia/Utopianism in the Twenty-First Century", en: BLAIM, Artur y GRUSZEWSKA-BLAIM (editores). *Spectres of Utopia. Theory, practice, conventions*, Peter Lang, Frankfurt, 2012

SCHELLING, Friedrich. *La relación del arte con la naturaleza*, Editorial Globus, Barcelona, 2014.

SCHMITT, Carl. *El concepto de lo político*. En: ORESTES AGUILAR, Héctor (prólogo y selección de textos). *Carl Schmitt, teólogo de la política*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001

Teología política. En: ORESTES AGUILAR, Héctor (prólogo y selección de textos). *Carl Schmitt, teólogo de la política*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001

El Leviathan en la teoría del Estado de Tomás Hobbes [traducido por Javier Conde], Struhart & Cía, Buenos Aires, 2002

Dictatorship. From the origin of the modern concept of sovereignty to proletarian class struggle [translated by Michael Hoelzl and Graham Ward], Polity Press, Cambridge, 2014

SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginarias*, Editorial Valdemar, Madrid, 2003.

SKINNER, Quentin. *Los fundamentos del pensamiento político moderno. I. El Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985

SOREL, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*, Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1973

SUÑOL, Viviana. *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*, Universidad de La Plata, Buenos Aires, 2012

VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*, Edición digital (Epub), 1957 (subido el 2020). Disponible en:

<http://library.lol/main/817EB6E6743D646846FC74F407488E55>

VV.AA. *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, Panorama, Santiago, 1937

ZAMBRANO, María. *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989

Filosofía y poesía, Fondo de Cultura Económica, México, 1996

ZIZEK, Slavoj. "Preface: Bloch's ontology of Not-Yet-Being", en: Thompson, Peter y Zizek, Slavoj (editores). *The privatization of hope: Ernst Bloch and the future of Utopia*, Duke University Press, Durham/London, 2013.

2. Artículos de revistas y textos en línea

ABENSOUR, Miguel. "De la compacidad: Arquitecturas y regímenes totalitarios", *Revista de estudios sociales*, N° 35, 2010

ABENSOUR, Miguel. "Utopía: ¿futuro y/o alteridad?", *Revista Internacional de Filosofía*, N° 46, 2009

CASTILLO MERLO Mariana. "¿Más allá o más acá del arte? Sobre la noción de mimesis en Aristóteles, una vez más", *Cuadernos de Filosofía*, N° 60, 2013

CASTILLO MERLO Mariana. "Danto y la mimesis: más allá del fin del arte", *Páginas de filosofía*, vol. 16, N° 19, 2015

CHRIST, Ronald. "Jorge Luis Borges, The art of fiction" (interview), *Paris Review*, N° 39, 1967. Disponible en: <https://southerncrossreview.org/93/borges-interview.htm>

GADAMER, Hans-Georg. "Platón y los poetas", *Estudios de Filosofía*, N° 3, 1991

HEIDEGGER, Martin. "La proposición del fundamento" (traducción de Félix Duque) [en línea], Edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS. Disponible en:

https://www.academia.edu/download/63928485/HEIDEGGER_Martin_La_Proposicion_Del_Fundamento20200715-73595-qej42y.PDF.

PÉREZ TAPIA, José. "Mito, ideología y utopía. Posibilidad y necesidad de una utopía no mitificada", *Gaceta de Antropología*, N° 6, 1988

RODRÍGUEZ ZAMORA, José Miguel. "El ser en la palabra: sobre el texto poético como filosofía". *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica*, vol. 28, N° 1, 2002

SOARES, Lucas. "Esbozo de una discrepancia: Platón y la poesía tradicional", *Kléos*, N° 7/8, 2003/2004

ZARRIA, Santiago M.; MASCHKE, Günter. "El concepto de lo político de Carl Schmitt. Versión de 1927ITT", *Res Publica: revista de historia de las ideas políticas*, vol. 22, N° 1, 2019