



HAL
open science

La dimensión poética de la subjetividad

Dardo Scavino

► **To cite this version:**

Dardo Scavino. La dimensión poética de la subjetividad. coordinadores Teresa Basile y Enrique Foffani. Literaturas compartidas, Universidad Nacional de la Plata, 2014, 978-950-34-1139-1. hal-02334336

HAL Id: hal-02334336

<https://hal.science/hal-02334336>

Submitted on 26 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La dimensión poética de la subjetividad: un problema filosófico del siglo XX

Dardo Scavino

Ustedes saben seguramente que existe un viejo diferendo entre filosofía y poesía, un diferendo que suele remontarse a Platón, aunque el propio Platón ya hubiese dicho que era una discordia antigua. Y este diferendo se perpetuó hasta nuestros días porque nuestra manera de practicar la filosofía y la poesía resultan inseparables de esa antiquísima desavenencia. Alain Badiou volvió a poner en el tapete esta discordia platónica hace apenas unos años, en el marco de una crítica de la “sutura poética de la filosofía”, como acostumbra llamarla, o de esa “edad de los poetas” que se iniciaría, a su juicio, con los románticos alemanes y proseguiría con filósofos como Nietzsche y Heidegger. Voy a tratar de discutir la posición del francés, aunque antes precise referirme a los textos de Platón donde se aborda el problema. Estos textos son varios, a comenzar por un diálogo de juventud, el *Ion*. Pero la cuestión propiamente dicha de la discordia entre filosofía y poesía aparece en los libros II, III y X de la *República*.

1

Es importante saber que Platón introdujo este debate en un diálogo como la *República* porque el estatuto de la poesía era, según él, eminentemente político y estaba vinculado con un aspecto fundamental de la polis: la educación de los ciudadanos. Entre las palabras que los griegos tenían para hablar de la educación se encontraba *paideia*, por supuesto, que concernía sobre todo la formación de los niños, pero también *kathêgêsis*, que era el correlato exacto del sustantivo *educación*. Así como *educación* se forma a partir de la

raíz *duc-*, que encontramos en *conducción*, y en el italiano *duce*, es decir, el conductor, *kathêgêsis* deriva del sustantivo *hêgêsis* que significa conducción. El *hêgémôn* era el conductor, el guía, el que camina a la vanguardia, el que dirige a la tropa, es decir, a la mayoría. Y el arte del *hêgémôn*, claro está, es la *hêgemonía*. Y por eso no era casual que la educación de los ciudadanos apareciera como una cuestión política prioritaria para el filósofo ateniense, ni tampoco que esta educación estuviera dominada en ese entonces, y según él, por los poetas. Porque lo importante, para nosotros, es que a partir de ese mismo sustantivo, *hêgêsis*, se forma otra palabra que Platón coloca en un lugar central de su crítica de la poesía y que los estudiantes de Letras conocen bien: *diêgêsis*, la narración. Veán entonces la serie paradigmática: *hêgêsis*, *diêgêsis*, *kathêgêsis*, la conducción, la narración y la educación. Y tal vez deberíamos añadirle un cuarto vocablo de la misma familia, *exêgêsis*, la interpretación. Porque una narración, al fin de cuentas, es una interpretación de las cosas. Los poetas tienen un poder inmenso en la polis, según Platón, ya que educan a los ciudadanos, es decir, los conducen en determinada dirección, y esto a través de sus fábulas, *diêgêseis* que también son otras tantas *exêgêseis*.

Como pueden comprobar, la política griega era, ante todo, el arte de la conducción o la *hêgemonía*, y esto lo confirma el hecho de que en la *República*, pero también en la *Leyes*, Platón recurriese frecuentemente a la imagen del timonel o del piloto de un navío cuando se refería al gobernante. Pero esta analogía, una vez más, no es una invención del filósofo. El propio verbo *gobernar* proviene, a través del latín *gubernare*, de la voz griega *kubernan*, que significaba pilotear o conducir un navío, y si desde hace unos años “navegamos” por Internet, se debe a que Norbert Wiener acuñó el sustantivo inglés *cybernetic*, el gobierno de las máquinas, adaptando el griego *kubernesis*.

Ahora bien, ¿cómo educaba o conducía a los ciudadanos las *diêgêseis*, es decir, las narraciones? Gracias a la *mímesis*. La *mímesis* era, para Platón, el arte del *mimêtês*, es decir, del mimo. Sólo que los mimos griegos no eran como los nuestros: aquellos mimos actuaban y hablaban cuando imitaban a algún personaje. Pero acá es donde hay que aclarar un poco el primer uso que Platón hace de este vocablo. Digamos que, para él, los primeros que practicaban la *mímesis* no eran los poetas sino los oyentes. Los poetas guían a los ciudadanos porque éstos toman sus modelos de comportamiento de los personajes de las historias y los imitan desde la infancia: los poetas son los

transmisores de los valores y costumbres de una comunidad, y estos valores y costumbres los transmiten a través de héroes positivos y negativos, de su manera de hablar y de actuar. “¿No te has dado cuenta –le pregunta Sócrates a Adimanto– que la imitación comienza en la infancia y al proseguir a lo largo de la vida termina por convertirse en un hábito y hasta en una segunda naturaleza (*phúsin kathístantai*) que cambia el cuerpo, la voz y el espíritu?” (*República*, 395c).

Este es un punto importante, porque el comportamiento y el pensamiento de los humanos no dependen, para Platón, de su naturaleza, de su *phúsis*, sino de esta segunda *phúsis* que no ha sido creada, como consecuencia, por alguna divinidad sino por esos relatos (*diêgêseis, muthoi*) que los humanos oyeron desde su infancia. Y esto no es en modo alguno anodino porque Platón piensa que los hombres no tienen el poder de cambiar la voluntad de los dioses pero sí de transformar los relatos de los hombres, y una buena parte de la *República* está consagrada a eso: a ver cómo, cambiando los relatos humanos, puede cambiarse esa segunda naturaleza humana y, como consecuencia, la *hégemonía* de la polis.

Con esta concepción de la *mímêsis*, Platón les sugería a sus lectores que los ciudadanos de la polis son, antes que nada, *mimêtai*, es decir, actores que encarnan ciertos personajes, aunque ellos digan que se comportan así porque está bien hacerlo, o porque los dioses así lo quieren, o porque así lo hicieron sus ancestros. El comportamiento sería una actuación naturalizada, es decir, la interpretación de un papel que no se percibe como tal. Esta idea de una actuación va a volverse muy corriente, más tarde, con Epicteto, y la mayoría de los autores que hablen de un *theatrum mundi* van a remitirse a este filósofo estoico. Pero lo interesante es que esta idea se encontraba ya en Platón. Los ciudadanos aprenden a vivir en sociedad educándose con los poetas e imitando los modelos de comportamiento que estos les proponen, sus códigos del honor y de la justicia, su práctica de la virtud y de la prudencia. Como diría Borges más tarde, antes de Gutiérrez y los Podestá no había duelos criollos. Y recuerden que, muy quijotesca, el Bill Harrigan de Borges va a convertirse en el temible Billy the Kid después de asistir con devoción a los melodramas de cowboys que se representaban en su ciudad natal, Nueva York. Pero Platón no se refería solamente a las narraciones de tal o cual poeta, aunque le reserve una buena parte de sus críticas a Homero; el ateniense pien-

sa además, y sobre todo, en esa miríada de *diêgêseis* anónimas que circulaban por la Hélade, es decir, en los mitos.

Platón, en este aspecto, no hacía nada muy diferente de lo que harían hoy muchos críticos literarios. Una crítica feminista, por ejemplo, va a mostrar que una narración literaria o cinematográfica propone una imagen de la mujer que contribuye a la reproducción de ciertos modelos femeninos y de comportamientos en relación con las mujeres, de modo que ella también supone que existe una relación estrecha entre *diêgêsis*, *kathêgêsis* y *hêgêsis*, y que una transformación de estas representaciones no va a ser ajena a una transformación de esas prácticas sociales. Esa crítica feminista entiende, como Platón, que las conductas de los humanos no dependen de una presunta naturaleza humana, y que tampoco hay una naturaleza masculina y una naturaleza femenina sino, como sostenía el ateniense, segundas naturalezas constituidas por las *diêgêseis* –aunque tal vez ella prefiera decir, como muchos intelectuales modernos, por la cultura–, de modo que una intervención crítica también es una intervención política. Y algo similar podría asegurarse con respecto a un crítico marxista cuando pone en evidencia la perspectiva de clase de un escritor, o a un crítico postcolonial cuando muestra cómo se construyó una imagen de ciertas alteridades étnicas.

Ahora bien, los poetas, según Platón, también imitaban, sólo que no imitaban cuando narraban. Y es importante saber esto. Porque unos años después, en la *Poética*, su discípulo Aristóteles, quien también le atribuía una importancia social inmensa a la *mímêsis*, hasta el punto de colocarla en el centro de su teoría de la sociabilidad, va a decir que el relato es la mimesis de las acciones. Para Platón, no. El oponía, por el contrario, *mímêsis* y *diêgêsis*. Para él hay mimesis cuando un escritor imita la manera de hablar de un personaje, como en el teatro. La mimesis formaba parte de la *léxis*, de la manera de expresarse o del estilo. De modo que los *mimêtai* por excelencia son los autores de tragedias y comedias. Pero Platón piensa que también encontramos esta *mímêsis* en la epopeya y, como consecuencia, en Homero, a quien le gusta alternar, como recuerda Sócrates, la *mímêsis* y la *diêgêsis*. Y Platón pone como ejemplo un episodio que se encuentra al inicio de la *Iliada*, cuando Crises va a suplicarles a los Aqueos que le devuelvan a su hija Criseida. Homero tendría que haber narrado el episodio, explica Sócrates, sin fingir el discurso de Crises, es decir, sin suscitar en el oyente o en el lector la ilusión

de que Crises está hablando. Tendría que haber recurrido a la *diêgêsis*, prosigue, en vez de incurrir en la *mímesis*. Porque cuando optan por la *mímesis*, los poetas se acercan más a los sofistas.

Para Platón, los sofistas eran capaces de hablar de todas las cosas divinas y humanas sin saber nada sobre nada, como no fuera, justamente, sobre el arte de fingir que saben, un poco como esos personajes que llenan las columnas de opinión de los periódicos hablando de política internacional hoy, de la última novela de Paul Auster mañana, de economía la semana que viene y de música o pintura si se cuadra la ocasión. La democracia, para Platón, era el régimen político en que los sofistas, es decir, los formadores de opinión, los publicitarios y los comunicadores tienen más influencia sobre el público que los estudiosos de algún tema. Y ya el sofista Protágoras había declarado, en el diálogo homónimo, que la educación de estos oradores se iniciaba con la poesía. Los poetas procedían entonces como los sofistas cuando hacían hablar a sus ficciones de políticos, de militares o de médicos, o incluso como el pintor, añade, capaz de pintar una mesa, un carro o una embarcación pero incapaz de construirlas. Los políticos, los militares y los médicos tampoco sabían muy bien de lo que hablaban, como va a pretender demostrarlo Platón en algunos de sus diálogos. Pero ahí es donde los poetas competían con los filósofos: para el ateniense, los políticos, los militares o los médicos debían ser educados por los filósofos, no por los poetas. Esto no significaba que el filósofo fuese capaz de transmitirles a todos estos personajes un saber válido acerca de todas y cada una de estas cuestiones, pero podía enseñarles, sí, cómo llegar a elaborar un saber válido acerca de cualquier cuestión.

Y es en este punto que Platón ya no opone solamente la *mímesis* a la *diêgêsis* sino también a la *mathêsis*, es decir, al saber de las esencias y no de las apariencias, al saber que verdaderamente enseña algo y que no se contenta con engañar a los demás. Porque recordemos que *mathêsis* proviene del verbo *manthánein* que también significaba enseñar. Pero esta enseñanza, esta *mathêsis*, aparece ahora opuesta a la educación de los poetas, a la *kathêgêsis*. En efecto, la filosofía se opone a la poesía como el ser al parecer, la identidad a la semejanza o la esencia a la apariencia. Y no hace falta ponernos a repasar ahora los diálogos de Platón para entender a qué se refería. La ciencia actual, después de todo, sigue siendo su heredera. Un zoólogo va a explicarnos por qué, a pesar de las apariencias, la ballena no es un pez y los corales no son

plantas. O va a demostrar también por qué, aunque no se parezcan mucho que digamos, las ballenas son parientes de los ratones, y el coral, de las medusas. Porque cualquiera sabe que si algunos insectos se mimetizan con las hojas de un árbol o algunos peces imitan a la perfección las piedras del fondo marino, siguen siendo, a pesar de su aspecto, insectos y peces. Lo que significa que el parecido no implica necesariamente un parentesco, como sucede incluso con las palabras *parecerse* y *parentesco*, que no son en modo alguno parientes a pesar de las apariencias.

Una buena manera de iniciar un curso de lingüística, justamente, consistiría en mostrar por qué una serie de vocablos como *sanamente*, *clemente*, *fomente* y *mente* no forman parte de la misma categoría morfológica a pesar de su notoria semejanza. De la misma manera, un lingüista puede explicar por qué, a pesar de un ingenioso desvalijamiento propuesto por Juan Gelman, el adverbio *desconsoladamente* no contiene, en su interior, las expresiones *con sol*, *hada* y *mente*, sino apenas tres secuencias fónicas que miman, por casualidad, esos significantes. Y aunque Nicanor Parra haya escrito, con una pizca de humor negro, “ayer / de tumbo en tumbo / hoy / de tumba en tumba”, nuestro lingüista debería explicar que, a pesar de sus semejanzas, *tumbo* y *tumba* no están tampoco emparentadas, o que el parecido entre ambas palabras es totalmente casual. Ya no se trata del mismo lexema, digamos, sino de otro, y esta confusión entre lo otro y lo mismo era, para Platón, el equívoco poético por excelencia. A través de ejemplos como éstos, precisamente, Saussure excluía en su *Curso* esas homofonías fortuitas, esas identidades ilusorias, del dominio de los objetos susceptibles de ser estudiados por la lingüística, de la misma manera que un zoólogo no pondría en una misma categoría a animales meramente similares o, como hubiese dicho Borges, “que de lejos parecen moscas”. Esos juegos de palabras, para el profesor suizo, se convertían en objetos de estudio de la retórica y la poética, dos disciplinas que no tenían, y no podrían tener nunca, el estatuto epistemológico de la lingüística porque no se sostienen en una *mathésis*. El problema es que Saussure estaba desterrando de la lingüística a un discurso bastante especial, que juega con las paronomasias azarasas, como lo sabía Mallarmé, y que ocupaba una plaza central en cualquier lengua desde el momento en que recurre a todos los equívocos por homofonía que no pueden traducirse.

Hacia el final de su vida, el Saussure de los anagramas va a regresar a es-

tas homofonías que había expulsado de su polis lingüística, pero sin otorgarle a sus estudios el estatuto científico de su *Curso*. En una célebre conferencia del año 58, Jakobson reivindicaría, en cambio, el derecho de la lingüística a estudiar la función poética, aunque nunca supiera muy bien qué estatuto concederle a estas “semejanzas notorias”, como las llamó, que nos inducían a imaginar una similitud semántica entre las palabras, como ocurría con *tumbo* y *tumba* en el poema de Parra, con *odio* y *Dios* en “Los heraldos negros” de Vallejo o con el adjetivo, *aleve*, convertido en una ilusoria contracción de *ala* y de *leve* en aquel magistral verso de Darío: “bajo el ala aleve del leve abanico”.

De modo que el problema planteado por Platón dos mil trescientos años antes, no había perdido pertinencia: bajo la pluma de Jakobson volvemos a encontrar, a la hora de abordar la poesía, la misma distinción entre la identidad y la semejanza, entre el ser y el parecer o entre la esencia y la apariencia. Y basta con recordar la célebre anécdota de su oposición a la candidatura de Vladimir Nabokov en Harvard, para advertir que la vieja discordia seguía viva. Después de reconocer que Nabokov era un gran escritor, Jakobson alegó que los elefantes eran grandes animales y no por eso los pondrían a enseñar zoología en la universidad. Pero hay que reconocer que el lingüista ruso se mostró, aun así, bastante amable cuando esgrimió este argumento, porque para Platón, o para el Saussure del *Curso*, la poesía ni siquiera hubiese podido ingresar en la universidad como objeto de estudio ya que se trataría más bien de un simulacro de elefante.

Alejada de la *mathésis*, la poesía, para Platón, no tenía cabida en el reino del saber. Los poetas, a lo sumo, embelesan esa parte del alma que se deja seducir por las ilusiones, los equívocos, las homofonías o los juegos de palabras, pero también por los tropos que encuentran similitudes entre cosas esencialmente diferentes, como ocurre cuando Homero comparaba a los reyes de la *Iliada* con “pastores de multitudes”, sin advertir, explica Sócrates, que estas funciones, aunque iguales en apariencia, eran, en esencia, distintas. A través de versos encantadores o aforismos presuntamente profundos, los poetas nos presentan su mímica del saber y sus pseudo-verdades. Y por eso Platón llama a este tipo de poetas *mímêtai* pero también *pseudai*, recurriendo a ese vocablo griego de donde viene nuestro prefijo *seudo-* y que aludía a los embaucadores, los falsificadores y a todos aquellos que, por decirlo así,

nos cuentan el cuento. Y como Platón pretendía que estos encantos del canto dejaran de operar sobre los ciudadanos de su polis ideal, entonces no quedaba otra solución que desterrar a los poetas después de coronarlos de flores y rociarlos con perfumes.

El propio Platón, no obstante, cedió en más de una oportunidad a estos juegos de palabras para presentar una idea, como cuando acuñó el calambur *soma sema* (el cuerpo es un sepulcro) o cuando jugó con el pseudo-parentesco etimológico entre los sustantivos *eros* y *ptéros*, para apoyar el argumento de un amor que le daba alas, *ptéroí*, al alma, por no hablar de las fantasiosas etimologías del *Cratilo*, provenientes muchas veces, como Sócrates lo reconoce, de los juegos de palabras de los poetas. Y más de un estudioso de Platón señaló que este filósofo condenaba a los autores de teatro a pesar de que él mismo se dedicó a escribir diálogos a lo largo de su vida, y diálogos en donde multiplicó, además, las alegorías y los mitos.

No cabe duda de que Platón incurrió en estas contradicciones. Habría que dejar un punto en claro, no obstante. Porque Platón no critica en la *República* a todos los poetas sino a los *mimétai*, es decir, a los poetas que practican, de diferentes maneras, la mimesis, y ya vimos que la *diégêsis* no se confundía, para él, con la mimesis, porque la mimesis formaba parte de la *léxis*, de la manera de hablar, del estilo y de las figuras. Para Platón están los poetas que imitan y los poetas que cuentan, los *mimétai* y los *diégétai*. Y por eso no hay razón de preguntarse por qué expulsa a los poetas de la polis cuando él mismo no cesa de elaborar mitos. Platón no tiene nada que objetarle al *diégétês* por sí mismo, aunque no esté de acuerdo, es verdad, con algunos episodios que cuenta Homero sobre los dioses y los héroes. El filósofo se muestra particularmente severo con los relatos que presentan una visión desoladora de la vida después de la muerte, ya que, a su entender, esto hace que los hombres teman algo que no deberían, para ser virtuosos, temer. Pero Platón no condena la *diégêsis* en general sino algunas narraciones en particular. Y si lo hace, es porque en el caso de la *diégêsis*, la mimesis no la practica el poeta sino el lector o el oyente. Y a Platón le parece que no es bueno que los ciudadanos imiten a dioses y héroes que cometen actos execrables o que atenten contra la estabilidad de su república ideal.

Platón propone entonces que en esta polis ideal el Estado vigile esos relatos que van a educar a los ciudadanos, y que los adapte, como si se tratase

de un programa escolar, a los objetivos que procura conseguir. En resumidas cuentas, los valores de la república eran, a sus ojos, cosas demasiado importantes como para dejarlas en manos de los poetas. Esto no significaba dejar de narrar historias sino controlar sus contenidos. Y vigilar la *diégêsis* significaba practicarla bajo el control de la filosofía. “Según parece –le dice Sócrates a Adimanto–, hay que empezar por vigilar a los inventores de fábulas: adoptar las buenas y rechazar las malas” (*República*, 377c). Y Platón se muestra incluso muy exigente en este dominio, ya que Sócrates propone reclutar “nodrizas y madres para contarle a los niños las fábulas que hayamos adoptado y modelar (*pláttein*) sus almas con estas historias teniendo más cuidado que si fuese el cuerpo con las manos” (377c).

El verbo que emplea Platón para referirse a este modelado del alma es *pláttein*, la acción característica de los alfareros o de los escultores que trabajaban con arcilla o con cualquier otra sustancia plástica, adjetivo que proviene de ese mismo verbo, *pláttein*, y que va a terminar calificando a las artes homónimas. De modo que el poeta no modela solamente las figuras de sus poemas sino también, diríamos hoy, la subjetividad de sus oyentes y lectores, modelado que les otorga un gran poder político. Y si algo lamentaba Platón es que los filósofos no tuvieran, ni por asomo, ese poder en la polis griega. Hay que vigilar a los “inventores de fábulas” porque son también inventores de pueblos. Hay que vigilar a los poetas porque, como lo lamentaba Platón, la memoria de los pueblos está compuesta por sus historias.

Entonces sí, Platón propone otra oposición entre *diégêsis* y *dianoia*, entre narrar y demostrar racionalmente. El poeta ignora la *dianoia*. Pero el ateniense sabe, a su vez, que la polis no puede verse privada de mitos, que los ciudadanos precisan lo que podríamos llamar una religión cívica. El propio Platón concluye la *República* haciéndole contar a Sócrates el mito de Er, que anticipa, en ciertos aspectos, algunas escatologías cristianas del Juicio Final. Según este mito, entonces, los justos serán salvados y los injustos condenados. Y cuando termina de contar su historia, Sócrates le comenta a Glaucón que si todos estuviésemos convencidos (*peithômetha*, escribe Platón, el mismo verbo que va a utilizarse más tarde para hablar de la fe cristiana), si llegáramos a persuadirnos de que ese mito es cierto, si lográramos subjetivar esa ficción, también podríamos salvarnos. Sócrates no cree entonces que los justos sean salvados después de la muerte, pero piensa que si creemos en esto, vamos a

llevar una existencia virtuosa y a salvarnos, como consecuencia, de una vida esclavizada a los deseos desordenados. Platón reivindica incluso el derecho del gobernante a mentir en nombre del bien de la polis, y de inventar mitos como aquel de los ciudadanos nacidos todos de una misma madre, la tierra, una creencia necesaria, a sus ojos, para que se consideren hermanos. No hay *hégêsis* política, para Platón, sin *diêgêsis*, y sin una especie de religión cívica que sirva de *kathêgêsis*; no hay hegemonía política, digamos, sin fábulas políticas en las que tengan fe los ciudadanos. No hay invención de pueblos nuevos sin invención de nuevas fábulas.

2

Esto nos permite entender entonces por qué Alain Badiou afirmaba hace unos años que Platón nos había legado una visión “didáctica” del arte que toleraba a los artistas en el seno de la polis a condición de que éstos se avinieran a transmitir las verdades provenientes de la filosofía o de la ciencia, porque el arte, por sí mismo, no tenía nada que ver con la verdad, e incluso nos desviaba de ella (Badiou, 1998: 10). Esta visión, según Badiou, habría resucitado en los Estados socialistas cuando el Partido les exigía a los escritores desprenderse de sus opiniones personales, dominadas por la ideología burguesa o pequeño-burguesa, para abrazar las verdades de una ciencia proletaria, el materialismo histórico, o de una filosofía proletaria, el materialismo dialéctico, aunque el francés concluya que la máxima expresión de este esquema didáctico no se hallaría en el realismo socialista sino en el formidable teatro épico de Bertolt Brecht (16). Para inventar un pueblo nuevo, había que inventar fábulas nuevas, y éstas, a diferencia de la precedentes, tenían que ser verdaderas, lo que significaba sostenerse en la nueva ciencia de la historia.

Pero pienso que Badiou no estaría en desacuerdo conmigo si yo dijese que esta sumisión de la *diêgêsis* poética a la filosofía y a la ciencia —a la sutura científica de la filosofía, diría el pensador francés, porque también eso es platonismo— era más bien un proyecto propio del pensador ateniense. Porque a este filósofo no le quedaba más remedio que constatar una situación muy diferente: el modelado de la subjetividad, la formación de los ciudadanos y la invención de los pueblos, se encontraba en manos de los poetas. Y estaba forzado a reconocer que los valores y las prácticas de sus contemporáneos no dependían de la enseñanza de los filósofos sino de los cuentos de nodri-

zas. De modo que estas fábulas constituían, aunque Platón lo deplorase, una buena introducción a la manera de ser y de pensar del pueblo ateniense, un acceso privilegiado, por decirlo así, a su memoria colectiva.

Cuando Badiou asegura entonces que el “esquema romántico” del arte invierte el platonismo del “esquema didáctico” y vuelve a atribuirle una verdad a la poesía, está jugando con dos significaciones diferentes de la palabra verdad (12). Aunque debiéramos añadir que, en términos estrictos, el “esquema romántico” invierte el proyecto didáctico de Platón pero no su posición con respecto al arte de su tiempo. Porque si algo dice el romanticismo es que si alguien quiere comprender una sociedad y una época, debe estudiar los relatos que acunaban a sus integrantes. Si alguien quiere entender el alma de un pueblo debe remontarse a los poemas que la modelaron. Y a esto se había referido Giambattista Vico, el verdadero iniciador de este esquema, cuando aseguraba que la *Ilíada* y la *Odisea* pertenecen a una época en que los hombres no escribían todavía sus leyes en tablas y las transmitían a través de sus mitos y sus poemas. Vico publicó la primera versión de su *Ciencia nueva* en 1725, cuando la ciencia galileana estaba imponiéndose en Europa llevando a cabo el viejo proyecto platónico de un saber reducido al *mathéma*. Y el italiano no negaba que esta ciencia estuviera ofreciéndonos un conocimiento válido acerca de la naturaleza. Este profesor de retórica dudaba, en cambio, que pudiera ofrecernos un conocimiento válido acerca de las sociedades humanas. Porque los pensamientos y las conductas de éstas no se explicaban por causas naturales sino, como lo reconocía el propio Platón, por esa “segunda naturaleza” constituida, en última instancia, por cuentos de madres y de nodrizas, es decir, por la cultura.

La división platónica entre *mathésis* y *diégésis* coincide entonces, en el “esquema romántico”, con la división entre objetividad y subjetividad. Si usted quiere conocer un objeto, diría Vico, siga el camino de la ciencia galileana, pero si usted quiere conocer la subjetividad de un pueblo o una época, vaya a leer su poesía. Sólo que el verbo conocer va a significar también dos cosas diferentes: por un lado, se trataría de explicar un fenómeno a partir de ciertas causas, mientras que, por el otro, se trataría más bien de comprender ciertas actitudes a partir de una interpretación humana de una realidad, es decir, a partir de los relatos acerca de los hechos. El fenómeno de las mareas se explica por la masa lunar, mientras que el fenómeno de la caza de brujas se

entiende cuando se conoce cómo los hombres de aquella época interpretaban su mundo, y esta *exégêsis* seguía siendo, para Vico, una *diégêsis*.

No es raro entonces que Nietzsche quisiera “invertir el platonismo” poniendo al poeta en el lugar que el ateniense le había reservado al filósofo. Y sin embargo, Nietzsche sigue pensando como Platón en este punto: para él, el *nómos* de la polis tenía su origen en los mitos poéticos, de modo que sólo un gran poeta, un poeta capaz de revolucionar el arte de su tiempo, un poeta que rompiera con los relatos hegemónicos, lograría revolucionar también el orden social. Basta con echarle un vistazo a los primeros escritos de un entusiasta lector de Nietzsche como José Enrique Rodó, para comprobar hasta qué punto los modernistas esperaban a este poeta revolucionario, a este poeta mesías, el creador de una nueva forma de vida, de los nuevos valores, de la nueva sensibilidad, en fin, del pueblo nuevo. Que ese poeta fuese un príncipe, es decir, un *hégêmôn*, o que tuviese, sin abandonar su papel de poeta, una dimensión política, lo anunció Darío cuando lo convirtió en el caballero que llegaría a salvar a la princesa de esa dorada melancolía tan *fin du siècle*.

Y aunque ya no esperasen a ese genio individual, las vanguardias no pensarían nada distinto a la hora de proponer una ruptura radical con las formas esclerosadas del arte burgués. El nombre mismo de vanguardia nos recuerda, precisamente, al *hégêmôn* griego: el que marcha a la cabeza y les muestra el camino a los demás. Si la revolución era posible, se debía, para las vanguardias, a que no había una naturaleza humana, o a que lo humano era aquella “segunda naturaleza” susceptible, como pensaba Platón, de remodelación radical, a que los comportamientos humanos no se explican a partir de causas objetivas sino a partir de una interpretación subjetiva. Y Vicente Huidobro lo resumía a su manera cuando anunciaba que la creación del hombre por el hombre volvería a hacerse, porque siempre se había hecho así, a través de los poetas.

3

Casi un siglo después de Huidobro, Badiou constata que los efectos de la vanguardia no rebasaron las fronteras del propio arte, de modo que la visión de un arte capaz de cambiar la vida ya no tendría, desde su perspectiva, razón de ser. Pero el filósofo francés reconoce también que este arte autónomo, este arte, digamos, que se limita a reproducir, o eventualmente a transformar,

su propio *nómos*, sin que esto tenga consecuencias sobre el *nómos* político o moral de un pueblo, es un fenómeno moderno. Y Vico nos ofrecía ya una pista muy valiosa si pretendemos entender qué ocurrió para que el arte en general, y la poesía en particular, dejasen de transmitir los valores y las costumbres de una sociedad y conquistaran esa autonomía. Sucede que la función de reproducción del *nómos* de la polis ya no la cumplen, en la Europa moderna, aquellos relatos que pasaban de boca en boca sino las instituciones estatales. La escuela y los medios de comunicación sustituyeron, por decirlo así, a las madres y las nodrizas. No es casual entonces que la primera novela moderna, *El Quijote*, se burle del lector mimético de epopeyas: la novela moderna va a recorrer a continuación las diferentes variantes de ese lector platónico, como ocurre con *Madame Bovary* o incluso con esa novela que esa historia de amor entre don Quijote y Emma Bovary, es decir, con el *Beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Un texto asume ahora un estatuto literario cuando su dimensión política, moral o religiosa pasa a segundo plano, a tal punto que un ateo puede admirar la belleza de pinturas y fábulas piadosas. Platón pensaba en cambio que esta belleza era el señuelo a través del cual el poeta nos llevaba a aceptar afirmaciones falaces o valores condenables. En varias ocasiones el ateniense recurre al vocablo *goêteia* que alude al encantamiento o el embrujo a propósito de las “ilusiones” del arte, pero también a un sustantivo que los argentinos conocemos mejor, *magganeía* (*manganum*, en latín). Que los humanos se deleitasen más con el arte que con la filosofía, con las “manganetas” que con el saber, era, para Platón, la prueba de que preferían el engaño a la verdad, y por eso la verdadera belleza, en su obra, no era artística sino intelectual. Mientras que, para Kant, el gusto artístico ya no tenía que ver con el temor de la verdad o del bien.

La modernidad introdujo entonces una diferencia entre dos tipos de relatos: aquellos que siguen cumpliendo la misma función de *kathêgêsis* social que le atribuía Platón a la *diêgêsis*, y que provienen de la religión o de las diversas capillas políticas, y aquellos que asumen un estatuto artístico o literario a condición de desactivar esa función. Basta sin embargo con que las instituciones estatales comiencen a vacilar, o con que una nueva lucha por la hegemonía se desate, para que la *diêgêsis* literaria recobre, como lo había adivinado Vico, su antigua dignidad platónica, lo que explica por qué la crítica sigue estando más que atenta a las historias que estos relatos nos cuentan.

Pero quisiera confirmar esta hipótesis recordándoles el cuarto esquema que Badiou presenta en su *Pequeño manual de inestética*: el “esquema clásico”, como lo llama, cuyo fundador habría sido Aristóteles (13). Si Platón desposeía a la poesía de cualquier saber válido, explica Badiou, Aristóteles desplaza el problema: el destino de la poesía no es la verdad sino el tratamiento de las pasiones del alma, es decir, la catarsis. Habría también acá una identificación de los espectadores o de los oyentes con los héroes de una historia, pero esta identificación ya no sería mimética sino, como dice Badiou, transferencial. De modo que, para el francés, el heredero de este esquema clásico del arte habría sido el psicoanálisis. Tanto Freud como Lacan, explica Badiou, piensan el arte “como lo que hace que el objeto del deseo, que no es simbolizable, sobrevenga en sustracción al colmo mismo de la simbolización” (17). En efecto, cualquier lector de Borges sabe que el poeta opera como el supersticioso que, por temor a mencionar un objeto, sustituye su nombre por otras tantas metáforas o metonimias. Y algo similar decía Freud con respecto a los neuróticos: ellos también obran como los supersticiosos que evitan nombrar un objeto aunque aludan a éste, en sus discursos, a través de una serie de condensaciones y desplazamientos. Y esta similitud entre Borges y Freud no era de ningún modo casual, ya que ambos se habían inspirado en un mismo autor: el antropólogo inglés James Frazer. Y Frazer, de manera muy platónica, también había expulsado este pensamiento supersticioso, mágico o poético de la polis occidental para encontrarlo en los pueblos “primitivos” o “salvajes” que los occidentales habían empezado a dominar desde hacía algunos siglos. Tanto Freud como Borges aseguran que los occidentales nunca se deshicieron de ese pensamiento: el primero, lo llamó inconsciente, y el segundo, arte narrativo.

Pero lo interesante es que toda esa dimensión del lenguaje que abarca las paronomasias, los calambures, las agudezas o los anagramas, pero también los tropos, todos esos aspectos de la lengua que el Saussure del *Curso* expulsaba de su república lingüística, van a reaparecer en el psicoanálisis como vías privilegiadas para acceder a la verdad acerca de un sujeto. Para Saussure, digamos, la paronomasia entre los dos sustantivos *mimo* o los dos verbos *mimar* del español es una homofonía accidental, y si algo debiera hacer el lingüista, sería precisamente mostrar por qué, a pesar de las apariencias, no se trata del mismo lexema. Pero si un paciente le contase a su psicoanalista

que, como a Platón, a él no le gustan “los mimos”, o que anoche soñó “con un mimo horrible”, el psicoanalista va a escuchar en ese equívoco una verdad acerca del sujeto que lo profirió. Al igual que Platón, el Saussure del *Curso* pensaba que el ideal de la ciencia consistía en suprimir los equívocos, mientras que, para Freud, esos equívocos no nos alejan de la verdad sino que nos abren el acceso a ella.

Ahora bien, alguien podría recordarnos de nuevo que Jakobson hizo un gran esfuerzo por integrar esas homofonías fortuitas a la lingüística, anulando así el ostracismo de la poesía. Y estoy de acuerdo con esto. Pero una anécdota vinculada con el psicoanálisis nos induce a sospechar que el ruso no estaba muy convencido del estatuto científico de estos fenómenos de imitación mutua entre las palabras. En el año 1972, Jacques Lacan va a invitar a Jakobson a su seminario. Lacan tenía una particular admiración por el ruso dado que una buena parte de su teoría del inconsciente se inspiraba en sus trabajos. El inconsciente, para Lacan, estaba “estructurado como un lenguaje”, y esto era así porque había tratado de demostrar que los dos ejes de la lingüística saussureana, el paradigma y el sintagma, que Jakobson ya había llamado ejes metafórico y metonímico en un artículo sobre la afasia, se parecían como dos gotas de agua a las dos figuras que Freud había identificado en el sueño: condensación y desplazamiento. Y como vimos, el propio Freud analizaba muchos juegos de palabras por homofonía en sus ensayos y que estas paronomasias y calambures del inconsciente no tenían nada que envidiarle a las ocurrencias de la poesía. Ahora bien, el día en que Jakobson asistió finalmente al seminario de Lacan, el psicoanalista le explicaría al público que, después de una entrevista con el eminente profesor, se ha dado cuenta de que él no hacía lingüística sino, dijo, *lingüistería* (*linguisterie*). Porque Jakobson, que estaba dispuesto a incluir estos análisis en el dominio de la lingüística quince años antes, consideraba ahora que existía una retórica del inconsciente pero no exactamente una lingüística. Que esta retórica se inspirase en el modelo estructuralista, lo aceptaba, pero la similitud se detenía ahí, y por eso Lacan acuña ese neologismo con connotaciones peyorativas: *linguistería*. Y este episodio va a resultar lo suficientemente importante como para que Lacan, que hasta ese momento había buscado el modelo de científicidad de la teoría psicoanalítica en la lingüística estructuralista, se torne hacia las matemáticas, para abandonarlas a su vez más tarde en un seminario sobre... James Joyce!

Pero alguien podría alegar que Jakobson ya estaba haciendo *lingüística* en su conferencia del año 58 o en el magistral análisis de “Los gatos” de Baudelaire que escribió con su amigo Lévi-Strauss en 1964. Y hasta podríamos añadir que entre 1958 y 1972, es decir, durante la edad de oro del estructuralismo, y sobre todo de los estudios lingüísticos de la poesía, todos estuvieron haciendo, en cierto modo, *lingüística*, o elaborando, con mayor o menor felicidad, retóricas o poéticas inspiradas en el modelo de la lingüística estructural.

Lo interesante es que este episodio muestra la divergencia entre dos perspectivas sobre los estudios poéticos o literarios: por un lado, los intentos por convertir a la poesía en el objeto de una ciencia; por el otro, los intentos por interpretar la poesía como la revelación de una verdad acerca de la subjetividad.

Una vez más, pienso que el psicoanálisis no evacúa la cuestión de la verdad de la poesía para, como sostiene Badiou, sustituirla por el esquema terapéutico de Aristóteles. Entiendo que la cuestión de la verdad sigue estando ahí aunque ya no se trate ahora de la descripción de un objeto sino de la revelación de un sujeto. Y si algo muestra el psicoanálisis es que el lenguaje poético es el reverso mismo de la *dianoia*, su dimensión desapercibida o, en términos estrictos, inaudita.

4

Para concluir, entonces, yo diría que el viejo diferendo platónico entre filosofía y poesía o, para ser más precisos, entre *mathésis* y *poiésis*, asumió una dimensión que Platón no conocía, o que sólo había vislumbrado en aquel diálogo de juventud: el *Ion*. Este diferendo se tradujo a lo largo del siglo XX en un litigio entre dos direcciones de las disciplinas llamadas humanas o sociales: por un lado, se encontrarían quienes piensan que los sujetos humanos son objetos científicos como los demás, de modo que sus comportamientos pueden explicarse por causas igualmente objetivas, es decir, a partir de los datos susceptibles de observarse y reducirse a una *mathésis*; por el otro, quienes piensan que los comportamientos humanos sólo pueden comprenderse a partir de la manera en que los sujetos individuales o colectivos interpretan el mundo, es decir, a partir de sus fantasmas o sus relatos fundamentales.

Bibliografía

Badiou, A. (1998). *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil.

- Frazer, J. (1890/1993). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jacobson, R. (1981). *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- Lacan, J. (1975). *Encore. Le séminaire XX*. Paris: Seuil.
- Platon (1947). *Republique/Politeia I, II y II* (édition bilingüe griego-francés). Paris: Les Belles Lettres.
- Saussure, F. de (1916/1972). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Vico, G. (1744/1911). *La scienza nuova*. Bari : Laterza & figli.