

Estética, política, dialéctica:
el debate contemporáneo

Emiliano Gambarotta, Tomás Borovinsky
y Martín Plot
(comps.)

Estética, política, dialéctica:
el debate contemporáneo

prometeo
libros

Índice

Prólogo	
Por <i>Tomas Borovinsky</i>	9

PRIMERA PARTE

Pensamiento político, pensamiento estético: Interrogar la imbricación de lo estético y lo político en el proyecto moderno	11
---	----

Tres miradas sobre el abismo de la modernidad: Hannah Arendt, Leo Strauss, Claude Lefort Por <i>Claudia Hilb</i>	13
--	----

¿Permanencia de lo estético-político? Coexistencia y conflicto de regímenes políticos en Lefort, Rancière y Merleau-Ponty Por <i>Martín Plot</i>	33
---	----

SEGUNDA PARTE

Dialéctica política, dialéctica estética: Más allá de la crítica a la estetización de lo político	55
--	----

Estetización y democratización: Benjamin, Rancière y la dialéctica de lo político Por <i>Emiliano Gambarotta</i>	57
--	----

La trama estética de la dialéctica negativa En torno a la potencia emancipatoria del arte en Adorno Por <i>Ezequiel Ipar</i>	79
--	----

¿Esfera de valor o esfera devaluada? Habermas versus lo estético Por <i>Marcelo G. Burrello</i>	99
---	----

TERCERA PARTE

Historicidad, política y estética: La temporalidad de lo político a través del lenguaje y el arte La estética como criticidad infinita: Heidegger, Lacan y Derrida Por <i>Margarita Palacios</i>	113
--	-----

Arte, política, dialéctica: pensar el final a partir de Alexandre Kojève Por <i>Tomas Borovinsky</i>	129
--	-----

Dialéctica im-posible, lenguaje y redención: la teología poética de Franz Rosenzweig Por <i>Emmanuel Taub</i>	153
---	-----

Epílogo Por <i>Emiliano Gambarotta</i>	175
---	-----

Los autores	187
-------------------	-----

Prólogo

Por *Tomas Borovinsky*

Toda imagen del mundo implica un tipo de ordenamiento, y toda organización implica un modo específico con el que ésta se transforma. A la pregunta por la relación entre estética, política y dialéctica subyace la pregunta por la forma en la que conceptualizamos el orden y la transformación del mundo social. El libro que aquí presentamos reúne una diseminación de textos que buscan abordar una cuestión que pareciera ser inabarcable, desde distintos frentes. Es por ello que nos tomamos esta compilación como una búsqueda para capturar una siempre polémica imagen de pensamiento del debate contemporáneo sobre preguntas no necesariamente miméticas pero sí solidarias, que a lo largo del libro pretenden ser respondidas.

En un tiempo en que la vida académica nos empuja a escribir atomizados *papers* científicos, hemos buscado reunir a investigadores generacional y geográficamente diversos en un mismo libro. Formados sus autores entre Argentina, Alemania, Brasil, Chile, Estados Unidos y Francia, los textos de esta obra colectiva abordan toda una serie de problemas comunes mediante el cruce de tradiciones de pensamiento diverso, aunque entroncados todos de distinto modo en ese archipiélago filosófico denominado “pensamiento continental”.

Entre las temáticas y los autores trabajados, el lector encontrará diferentes abordajes con las más diversas herramientas conceptuales. Desde un análisis del abismo de la modernidad a partir de Hannah Arendt, Leo Strauss y Claude Lefort a la permanencia de lo estético-político en Claude Lefort, Jacques Rancière y Maurice Merleau-Ponty, hasta la cuestión de la estética como experiencia de la criticalidad desde Martin Heidegger, Jacques Lacan y Jacques Derrida. El lector también encontrará en el libro estudios sobre la relación entre dialéctica, lenguaje poético y redención en la obra de Franz Rosenzweig y sobre la relación entre arte, dialéctica y política desde los trabajos de Alexandre Kojève.

Además, se encontrarán desde textos sobre el potencial emancipatorio del arte en Theodor W. Adorno hasta un análisis de la mirada de lo estético en Jürgen Habermas, pasando por un estudio sobre la relación entre dialéctica, estética y política en Walter Benjamin y Jacques Rancière.

Buscamos mediante esta maniobra colectiva, cristalizada en el libro, poner en circulación investigaciones que vienen realizando los distintos autores en sus respectivos lugares de trabajo. Creemos, siguiendo la lógica antes planteada, que la propia idea de sacar un libro es en sí misma una apuesta estético-política. Ésta es la mejor forma que encontramos, en esta ocasión, de lanzar a la esfera pública y al debate intelectual trabajos que muchas veces se realizan en la soledad de los departamentos de investigación social. Publicamos este libro para ser contemporáneos de un tiempo cambiante, para apropiarnos todavía un poco más de ese tiempo en mutación constante.

PRIMERA PARTE

Pensamiento político, pensamiento estético:
Interrogar la imbricación de lo estético y lo político
en el proyecto moderno

Tres miradas sobre el abismo de la modernidad: Hannah Arendt, Leo Strauss, Claude Lefort¹

Por *Claudia Hilb*

¿Cómo podemos juzgar políticamente cuando ya no disponemos de una vara de medida que nos permita discriminar lo justo de lo injusto? ¿Qué es lo que nos permite decir esto está bien, esto está mal, esto es justo o esto es injusto, en ausencia de un criterio, de una regla de medida trascendente? En el presente texto propongo volver sobre esta pregunta, la pregunta política por excelencia de nuestra modernidad, aquella que Rousseau mentaba como la cuadratura del círculo en política: cómo poner la ley por encima de los hombres. Lo haré, por cierto, sin ninguna pretensión de hallar una respuesta, sino tan sólo a fin de convocar al diálogo en su derredor a tres grandes pensadores de la política del siglo XX: Hannah Arendt, Leo Strauss y Claude Lefort. Indagando en sus obras, intentaré interrogar la mirada que arrojan sobre la cuestión de la legitimidad del orden político, sobre nuestra capacidad de sostener el carácter justo o legítimo de un ordenamiento político, en un contexto en que el orden político, y en particular, la fundación de un orden, no encuentra ya una instancia trascendente en la cual anclar su legitimación—esto es, en condiciones de lo que denomino aquí el abismo de la modernidad.

A modo de introducción sugero, de manera esquemática, que para Arendt la modernidad, la ruptura moderna con las certezas que nos proveía la tradición, nos coloca con la misma radicalidad tanto frente a la posibilidad del horror, como frente a la posibilidad de una nueva oportunidad para la libertad.

¹ Este texto es una versión apenas modificada de la conferencia pronunciada en las jornadas “Lefort thinker of the political”, organizadas en el marco de las Aesthetics and Politics Lecture Series, CalArts, Los Angeles, 31 de abril-1 de mayo de 2013. Ello justifica, espero, tanto la velocidad con la que atravieso temas de alta densidad, como también su tono coloquial.

Para Strauss, en cambio, esa ruptura nos enfrenta más unilateralmente al peor de los escenarios; para Lefort, en fin, aun consciente de los nuevos males a los que la ruptura moderna nos confronta, ésta se deja ver sobre todo como una nueva aventura de la coexistencia humana signada por la experiencia de la libertad. Sugerencia esquemática, decía, a la que intentaré dotar de mayor carnadura en lo que sigue sin por ello creer, ciertamente, que podría adentrarme en ella con la exhaustividad merecida en estas breves páginas.

Hannah Arendt

Comenzaré convocando a la memoria una frase de Hannah Arendt. En ocasión de la conferencia sobre su obra que se realizara en Toronto en 1972, Arendt afirmaba: «Estoy perfectamente convencida de que toda la catástrofe totalitaria no se habría producido si la gente hubiera seguido creyendo en Dios, o mejor, en el infierno; es decir, si aún existieran absolutos. No había absolutos». ² La pérdida de absolutos, me permito glosar, es el intersticio a través del cual se ha insertado el mal mayor de nuestro siglo. La afirmación anterior retoma de manera coloquial aquello que Arendt escribía en “Qué es la autoridad”: «junto con la eliminación de la religión, una de las consecuencias más relevantes de la secularización de la era moderna bien puede ser la eliminación de la vida pública del único elemento político de la religión, el miedo al infierno». ³

Ahora bien, como intentaré argumentar, entiendo que sería erróneo concluir de allí que para Arendt la caída de los absolutos que caracteriza a la modernidad política sólo podía prometernos este destino funesto —tal podría eventualmente ser, volveré sobre ello, la mirada straussiana sobre el mismo fenómeno. La caída de los absolutos, propia de la secularización de la era moderna, no sólo ha abierto la puerta al advenimiento del peor de los males sino

² Hannah Arendt. “On Hannah Arendt”. En: Melvyn Hill (ed.). *The recovery of the public world*. Nueva York: St. Martin’s Press, 1979, pp. 313-314. Todas las traducciones de textos citados en idioma extranjero son mías.

³ Hannah Arendt. “What is authority”. En: *Between past and future. Eight exercises in political thought*. Nueva York: Penguin, 1993, p. 133.

que provee a la vez, a ojos de Arendt, la ocasión que puede permitir, eventualmente, recuperar o redescubrir la experiencia del origen propiamente político del orden político, de la fundación política asentada en la acción libre, esto es, de una experiencia que había quedado sepultada bajo el imperio de la tradición que hacía reposar la legitimidad del orden en un ámbito extraterrenal. Para decirlo con las palabras de *Sobre la revolución*: «Las revoluciones son los únicos acontecimientos políticos que nos confrontan directa e ineluctablemente con el problema del comienzo».⁴ Dicho nuevamente de otro modo, el problema del comienzo, del origen en política, de la legitimidad de la fundación, se nos pone de manifiesto de manera ineluctable frente al acontecimiento de la revolución. Y esa revolución, esas revoluciones, se inscriben también en el hiato abierto por la pérdida de absolutos en la modernidad.

Tal como las lee Arendt, las revoluciones modernas redescubren en efecto la experiencia de la fundación política, recuperando la experiencia romana que coloca en la institución misma de un orden de convivencia el origen de la legitimidad, el fundamento de la autoridad. Esto es, las revoluciones modernas redescubren que la creación de un orden no puede hallar su legitimidad por fuera de la propia capacidad humana de comenzar. Y como sabemos, la capacidad humana de dar comienzo a una forma de convivencia en común, la capacidad de actuar, es para Arendt una manera, o más precisamente *la* manera, de nombrar la capacidad de libertad.⁵ En el redescubrimiento de la experiencia de la fundación, los revolucionarios modernos hacen resurgir el carácter propiamente político del origen, y ponen entonces, por así decir, ante nuestros ojos la esencia de lo político como asentada en la capacidad humana de comenzar. Ilustremos esta afirmación con otra frase de Arendt: «es inútil la búsqueda de un absoluto con que romper el círculo vicioso en el que queda atrapado inevitablemente todo comienzo, debido a que este “absoluto” reside en el acto mismo de dar comienzo».⁶ Dicho de otro modo, no hay absolutos en política, fuera de la política misma. Observemos que Arendt no dice aquí exactamente, como en la cita precedente sobre la catástrofe totali-

⁴ Hannah Arendt. *On Revolution*, Nueva York: Penguin, 1990, p. 21.

⁵ Cf. Hannah Arendt. “What is freedom”. En: *Between... Op. Cit.*, p. 145-146; Hannah Arendt. *The human condition*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1958, p. 177.

⁶ Hannah Arendt. *On Revolution. Op. Cit.*, p. 204.

taria, que ya no hay absolutos; nos dice más precisamente que en la pérdida de los absolutos que acarrea la tradición, hoy rota, se abre ante nuestros ojos la posibilidad de volver a comprender que el único absoluto es el acto de dar comienzo, que la fundación, la introducción de un nuevo origen, no puede en última instancia encontrar su fundamento sino en la propia capacidad humana de iniciar algo nuevo.

Ahora bien, si esto es así, si es cierto que la ruptura moderna es a la vez la brecha que hace posible el advenimiento de la catástrofe totalitaria pero también la ocasión para el redescubrimiento del origen propiamente político de la política, ¿qué es aquello que a ojos de Arendt puede encaminar a la modernidad a su peor destino o por el contrario, abrir paso a su mayor oportunidad? ¿Qué es aquello que, en la experiencia moderna de la pérdida del absoluto, la inclina hacia la fundación de la libertad, qué es aquello que parece anunciar en ella la posibilidad de la deriva totalitaria? De manera siempre esquemática, entiendo que podemos hallar en la obra de Arendt dos maneras diferentes de interrogar esta alternativa: una, de la que se ocupa ya en el prólogo a *Los orígenes del totalitarismo* y luego sobre todo en textos como “Comprensión y política”, *Eichmann en Jerusalén*, en las intervenciones de “El pensar y las reflexiones morales” y “Algunas cuestiones de filosofía moral”, o en *La vida del espíritu*, nos advierte que frente a la pérdida de estándares trascendentes del bien y del mal, de lo prohibido y lo permitido, sobre los que se sostenía de manera tradicional, “automática”, por así decir, la moralidad, nos enfrentamos al peligro de que la moralidad recale ahora en las riberas más frágiles de la autoinstitución humana de los estándares de lo justo, y habilite la adopción de cualquier conjunto de normas, aunque éstas sean criminales, ofrecidas como sustituto a las normas tradicionales.⁷ A ello refiere, entendemos, en la primera cita que recordábamos: la catástrofe totalitaria no se habría producido si siguiera habiendo absolutos. Pero en esa misma línea,

⁷ Cf. entre otros Hannah Arendt. “Preface to the first edition”. En: *The origins of totalitarianism*. San Diego, Nueva York y Londres: Harcourt, 1973, pp. vii-ix; “Understanding and politics”. *Partisan Review*, 20:4, 1953, pp. 377-392 (véase especialmente pp. 382-389); “Some questions of moral philosophy”. En: Jerome Kohn (ed.). *Responsibility and Judgment*. Nueva York: Schocken Books, 2003, pp. 49-146 (esp. pp. 49-55 y 143-146) y “Thinking and moral considerations”, *Ibid*, pp. 159-189 (esp. pp. 159-161); “Epilogue”. En: *Eichmann in Jerusalem*. Nueva York: The Viking Press, 1963, p. 253 y ss.; *The life of the mind*. Nueva York: Harcourt, 1990, pp. 177-178.

Arendt se pregunta también dónde, para los individuos, reposa finalmente la posibilidad de *no* adherir a cualquier máxima, dónde se aloja la posibilidad de que los individuos conserven, en situaciones críticas, «cuando los dados están echados», la posibilidad de encontrar en su propia capacidad de juicio los recursos para juzgar por ellos mismos, en un marco en el que se enfrentan a la desaparición de los criterios tradicionales y compartidos de la moralidad. Una vez más, no podré entrar más largamente en este tema, que encuentro de interés vital; pero para hacerlo en una sola frase, diré que esa posibilidad de preservar la capacidad de juzgar por sí mismo se aloja en buena medida, según Arendt, en la posibilidad de poder recrear la pluralidad mundana, anulada por los totalitarismos, en nosotros mismos, en el diálogo del dos en uno de la conciencia.⁸

Señalaba recién, empero, que es posible identificar dos maneras en que Arendt enfrenta la pregunta acerca de aquello que puede inclinar, ante la ruptura moderna, o bien al peor de los horrores, o bien a una nueva experiencia de la libertad; si la primera, que acabo de describir, pone el centro en las facultades del espíritu, la segunda lo coloca en los avatares de la fundación misma de la libertad. Esta última línea de reflexión parece conducir a Arendt a advertir que las revoluciones, a la vez que nos ponen frente a la fundación de la libertad de manera renovada, o a la politicidad misma de lo político, pueden sin embargo fracasar ellas mismas en su carácter de fundación de la libertad, y así desvirtuarse y dar lugar a nuevas formas de dominación, o para decirlo de otro modo, a nuevas formas de impoliticidad. Esta segunda mirada acerca de dicha doble posibilidad—de apertura a la libertad, o de favorecimiento de nuevas formas de dominación—planea sobre la reflexión de Arendt, especialmente en *Sobre la revolución*, y también en los últimos párrafos de “Qué es la autoridad”.

⁸ Cf. entre otros “Some questions...”. En: *Responsibility... Op. Cit.*, pp. 93-101; “Thinking and moral...”. En: *Responsibility... Op. Cit.*, pp. 164, 178, 187-189. Al final de ese texto, Arendt escribe: «La manifestación del viento del pensar no es el conocimiento; es la habilidad para distinguir el bien del mal, lo bello de lo feo. Lo cual, por cierto, puede prevenir catástrofes, por lo menos para mí mismo, en los raros momentos en que los dados están echados». Esos párrafos son reproducidos textualmente en *La vida del espíritu*, al final de la sección “El dos-en-uno”, en que Arendt retoma y desarrolla el mismo tópico. Véase, al respecto, Hannah Arendt. *The life of... Op. Cit.*, pp. 179-193.

En efecto, cuando observamos la descripción que propone Arendt de la revolución americana encontramos allí, por una parte, la exhibición de la quintaesencia de la fundación de la libertad, de lo que llamé recién la politicidad de lo político. Para los revolucionarios decir que el poder reside en el pueblo, escribe Arendt, significa que el poder se genera en la acción en común y se estabiliza en la promesa entre los hombres que actúan; si, por nuestra parte, recordamos las coordenadas de la noción de poder de Arendt, comprenderemos que, para ella, el poder no puede propiamente ser concebido de otra manera. Pero los revolucionarios americanos no sólo afrontarán la cuestión del origen del poder en su politicidad misma; la revolución americana, dirá Arendt, resolverá también el problema de la fuente de la autoridad, esto es, la cuestión del origen y la majestad de la ley, en los términos propiamente políticos que son aquellos que nos ha legado la tradición romana de la autoridad: el acto de fundación, y la Constitución que de él habrá resultado, serán ungidos—mezcla de fortuna y de *virtù*—de un prestigio extraordinario, como si procedieran del fondo de los tiempos, como si en ese gesto pudiera ocultarse su institución humana, demasiado humana, por parte de aquellos mismos que poco después la venerarán. En otras palabras, descubrimos que, a ojos de Arendt, en la experiencia del poder los hombres de la revolución americana habrán demostrado comprenderlo de la única manera en que este puede para Arendt comprenderse realmente: como surgido de la acción común de los hombres y estabilizado en la promesa. Y que, simultáneamente, al depositar la autoridad en el acto fundador mismo, y en la Constitución de que allí emerge, los revolucionarios americanos habrán redescubierto en los hechos que el absoluto de la fundación no puede en última instancia descansar sino en el acto mismo de comenzar, en ese acto en que se expresa la capacidad de los hombres de actuar en conjunto y de erigir un espacio compartido para su acción.⁹ Así, en la felicidad que acompaña la acción libre los hombres de la revolución hacen surgir al primer plano, a la vista de todos, para decirlo en las palabras que ya cité de Arendt, que «es inútil la búsqueda de un absoluto con que romper el círculo vicioso en el que queda atrapado inevitable-

⁹ Respecto de lo anterior, cf. Hannah Arendt. *On revolution*. *Op. Cit.*, pp. 174-178, 181-182 y 197-200; Hannah Arendt, “What is authority”. En: *Between past and future*. *Op. Cit.*, 120-128 y 140-141; Hannah Arendt. *The human condition*. *Op. Cit.*, pp. 199-201 y 243-245.

mente todo comienzo, debido a que este «absoluto» reside en el acto mismo de dar comienzo». ¹⁰

Pero la obra de Arendt, señalaba más arriba, nos enseña también que la revolución puede fracasar como tal, esto es, como institución de la libertad. Puede fracasar cuando, como sucede en la revolución francesa, la urgencia de la liberación de la necesidad no deje espacio para la preocupación por la fundación de la libertad, cuando el poder quede privado de su connotación plural, cuando la autoridad no logre asentarse en su carácter propiamente político, cuando entonces el acto de ruptura no dé lugar a la institución de un espacio propiamente político, en la acción libre y concertada de los hombres. ¹¹ Pero puede fracasar también a término, aún en la experiencia de la revolución americana, si el momento inicial de fundación de la libertad se revela incapaz de reproducirse en la duración, o si la búsqueda inicial de la felicidad pública se ve suplantada por la búsqueda de la prosperidad y el confort, dando lugar a una nueva forma ya no de la libertad sino de la administración de la vida. Y si nos atenemos a lo que leemos en las páginas finales de *La condición humana*, o en el último capítulo de *Sobre la revolución*, esta eventualidad parece por momentos volverse inevitable para Arendt, en un mundo en el que las actividades de la labor y la fabricación han ido tornando cada vez más marginales las ocasiones para la acción. ¹²

Entendemos, así, que el balance de la mirada de Arendt sobre la fundación política en la modernidad no puede escapar a esta múltiple figuración: apertura a la posibilidad de un régimen que se inserta en el abismo abierto por la pérdida de las creencias y la moral tradicional; experiencia de la ruina del juicio, pero también, situada en esa misma brecha, experiencia de la facultad de juzgar como aquella a la que deberíamos poder exigir que haga frente sin concepto a lo que adviene. Apertura a la experiencia propiamente política de lo político, al redescubrimiento del fundamento de la autoridad como autoridad de la fundación, pero simultáneamente, constatación pesimista respecto de la posibilidad de perpetuar la experiencia de la libertad política más allá del instante de la fundación.

¹⁰ Hannah Arendt. *On Revolution. Op. Cit.*, p. 204.

¹¹ Cf. Hannah Arendt. *On Revolution. Op. Cit.*, pp. 181, 183-184.

¹² Cf. Hannah Arendt. *On Revolution. Op. Cit.*, pp. 221, 268-271, 275-280; Hannah Arendt. *The human condition. Op. Cit.*, esp. pp. 313-323.

Leo Strauss

Frente a esta figuración múltiple, el diagnóstico de Strauss frente a la ruptura moderna se nos aparece como más unidimensional y lapidario. Si, en palabras de Arendt, la caída de los absolutos nos ha enfrentado de manera probablemente inédita a la experiencia del comienzo en política, de modo tal que, como ella escribe es posible que solo ahora estemos en condiciones de articular conceptualmente algo que, «de alguna manera, siempre se supo»;¹³ para Leo Strauss, en cambio, la era moderna parece caracterizarse por la irresponsabilidad con que en el pensamiento se enfrenta algo que también para Strauss siempre se supo, pero que hasta entonces se había considerado necesario mantener oculto. Refiriéndose a Maquiavelo, quien es a sus ojos el pensador que inaugura la ruptura moderna con el pensamiento antiguo, Strauss sostendrá que «no hay en toda la obra de Maquiavelo ni una sola observación verdadera relativa a la naturaleza del hombre o a los asuntos humanos que los clásicos no conocieran perfectamente».¹⁴ La diferencia esencial entre el pensamiento clásico y el pensamiento moderno, post-maquiaveliano, se manifiesta en el hecho de que Maquiavelo dice en voz alta, y por su propia boca, aquello «que los pensadores antiguos habían enseñado de manera encubierta o con abiertas señales de repugnancia».¹⁵ Esta diferencia, entiende Strauss, no es menor: en el pasaje de la reserva de los clásicos a la abierta vociferación de los modernos se pone de manifiesto una ruptura fundamental en lo que concierne a la concepción de las condiciones de la vida en común. En otras palabras, la ruptura moderna está marcada, a ojos de Strauss, por la significación que debemos dar al hecho de que los modernos no crean ya necesario callar aquello que los clásicos callaban.

¿Qué es aquello que Maquiavelo dice en voz alta, que los clásicos ya sabían, pero que consideraban necesario ocultar a los ojos de la mayoría? Per-

¹³ Hannah Arendt. *On revolution. Op. Cit.*, p. 204.

¹⁴ Leo Strauss. "What is political philosophy?". En: *What is Political Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1988, p. 43. Esa misma idea—Maquiavelo no dice nada que no supieran ya los clásicos—será repetida, de distintas maneras a lo largo de *Thoughts on Machiavelli*. Véase Leo Strauss. *Thoughts on Machiavelli*, Chicago: University of Chicago Press, 1978, pp. 10, 232, 295.

¹⁵ *Ídem*, p. 10.

mítaseme una vez más sintetizar de manera esquemática un desarrollo complejo, que se lee en filigrana a través de toda la obra de Strauss: Maquiavelo dice en voz alta que la mejor ciudad es imposible por naturaleza, y que la moral de la ciudad no posee un fundamento trascendente, un fundamento que pueda trascender a su propia politicidad, a su fundación; tantas veces, a su fundación en la violencia. Pero eso, dice Strauss, era algo que los clásicos no desconocían: el núcleo de la filosofía política platónica guarece precisamente la imposibilidad del filósofo para demostrar la viabilidad de la ciudad justa y la fundamentación supramoral de la moral. El filósofo platónico no dispone del conocimiento del todo de la naturaleza, el filósofo es quien está en búsqueda del conocimiento. Y al no disponer de ese conocimiento no puede tampoco afirmar de manera fehaciente qué es lo justo por naturaleza, qué es el derecho natural: así, al no estar a disposición el conocimiento del todo de la naturaleza, el derecho no puede afirmarse como propiamente natural, sino que es siempre en última instancia político.¹⁶ Pero el filósofo, entiende Strauss, sabe que esta verdad, que nos dice que no disponemos de la demostración del carácter natural de la moralidad de la ciudad, es «dinamita para la sociedad civil».¹⁷ El filósofo platónico entiende que una sociedad necesita, para su estabilidad, creer en la superioridad demostrable e indisputable de los principios sobre los que se asienta. Y por ello forja mentiras nobles que afirman el carácter demostrable del derecho natural.¹⁸ Traducido al lenguaje arendtiano podríamos decir: si bien la existencia de absolutos es inde-

¹⁶ Incluso si postuláramos que la mejor ciudad es aquella en la que gobiernan los mejores, y que aceptáramos sin examinarlo más seriamente que los mejores son los más sabios (cosa que también necesitaría demostración—cf. *infra*, nota 19—), deberíamos incluso en ese caso concluir que la ciudad justa, conforme a la naturaleza, es imposible en la práctica, porque su existencia supondría el gobierno de los filósofos por voluntad del pueblo; pero el pueblo no podría nunca poseer la sabiduría que lo llevaría a desear sin coerción el gobierno de los mejores, y a la vez los filósofos no desean gobernar y, de hacerlo, deberían ser obligados a ello. Cf. Leo Strauss. *Natural right and history*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1972, p. 141; Leo Strauss. *The city and man*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1978, pp. 127-128; Leo Strauss. “Restatement”. En: *On Tyranny* (Revised and Expanded Edition), Chicago: University of Chicago Press, 2000, pp. 193-194. Me permito remitir asimismo a mi estudio introductorio a Leo Strauss, *Derecho natural e historia*. Buenos Aires: Prometeo, 2014, esp. pp. 31-40.

¹⁷ Leo Strauss. *Natural right... Op. Cit.*, p. 153.

¹⁸ *Ibid*, p. 144.

mostrable, una sociedad necesita, para vivir y vivir bien, creer en el carácter absoluto de los principios sobre los que se funda. Sólo unos pocos, por sus especiales cualidades, acceden a la verdad acerca del carácter indemostrado de dichos principios y pueden hacer de la búsqueda de tal fundamento su propio modo de vida. Es tarea de estos pocos, de los filósofos en su carácter de filósofos políticos, sostener la mentira noble del carácter absoluto, demostrable, demostrado y natural, de los valores de la ciudad.¹⁹ Así, indica Strauss, el verdadero hombre de Estado aristotélico sabe, como lo sabe Maquiavelo, que la necesidad de la decisión excepcional, insubsumible a la norma, desafía de manera permanente la justificación por vía de la norma. Pero si el político maquiavélico goza de la excepción, el político aristotélico sólo se desviará de lo «normalmente aceptado» de manera reuente y silenciosa.²⁰

Los pensadores políticos de la modernidad, bajo el influjo pionero de Maquiavelo, no creen necesario ya preservar el secreto acerca del carácter indemostrable de la moralidad de la ciudad, es decir, de la imposibilidad de sostener filosóficamente el carácter absoluto de los valores sobre los que se instituye el orden político. Más aún, desconocen incluso que los clásicos ya conocían esa verdad, pero creían necesario mantenerla oculta, y toman entonces a las mentiras nobles de los clásicos por la verdad profunda de su pensamiento. ¿A qué obedece esta radical transformación del modo de comprender y asumir los asuntos humanos? Una vez más, diré sólo dos palabras respecto de la lectura straussiana de la comprensión moderna de la vida humana: la filosofía moderna, entiende Strauss, ha rebajado los fines del

¹⁹ Dejo afuera aquí, por razones de espacio, otro elemento fundamental para la comprensión de Strauss: la afirmación de la naturaleza de la mejor ciudad como aquella ciudad ordenada en función de la promoción y protección de la vida filosófica no parece tampoco haber sido demostrada teóricamente por la filosofía. La demostración de que la mejor ciudad es aquella ordenada en aras de la protección de la vida filosófica presupone que es posible, para el filósofo, demostrar teóricamente la superioridad de esa forma de vida. Y la lectura de Strauss parecería conducirnos a pensar que el conocimiento de que la mejor forma de vida es la vida filosófica no es, este mismo, un conocimiento teórico sino tan solo un conocimiento de rango inferior, práctico. Al respecto, véase entre otros Christopher Colmo. “Teoría y práctica: el *Platón* de Al-Farabi reexaminado”. En: Claudia Hilb (comp.). *Leo Strauss. El filósofo en la ciudad*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.

²⁰ Cf. Leo Strauss. *Natural right... Op. Cit.*, p. 162.

hombre a la realización de sus deseos más primarios—básicamente, la auto-preservación—, desechando como teóricamente infundada y políticamente destinada al fracaso la finalidad clásica que lo destinaba a la realización de su perfección más alta. Simultáneamente, ha creído que estos fines rebajados, en el que todos los hombres están interesados por igual y para los cuales poseen las mismas condiciones naturales, habrían de cumplirse con el avance de la racionalidad, cuando a través de la instrucción todos los hombres pudieran adquirir la conciencia esclarecida de su verdadero interés. El mejor orden, aquel al que se ha de arribar en la historia de este progreso de la racionalidad, será el que mejor pueda dar cumplimiento a aquello que los hombres desean por igual, y no aquel capaz de promover lo más alto en el hombre, lo que los diferencia a unos de otros. Los hombres habrán de adherir a ese orden por su interés más primario, sin necesidad de ser llevados a ello por nobles mentiras ni guías morales. Su adhesión no requiere más que una dosis de autointerés ilustrado, del que todos los hombres son, potencialmente, igualmente capaces.

A esta comprensión moderna de la vida humana Strauss opondrá a la vez una crítica ético-filosófica—una crítica respecto del rebajamiento de los fines del hombre, que ya no aspiran a la excelencia sino a la preservación de su mera vida—, y también una crítica que denominaré histórica: una crítica que pone el acento en el fracaso de la esperanza en el progreso formulado por la primera modernidad, y en sus consecuencias para el tratamiento de la moralidad. Como señalábamos, la modernidad ha declarado su ruptura con la moralidad tradicional y ha depositado la fe en el progreso de la razón, con la convicción de que progreso intelectual, progreso del conocimiento y progreso social habrán de ir de concierto. El carácter lineal del progreso, el devenir progresivo de la historia, traza la dirección de la realización del bien. Pero el advenimiento del nazismo refuta empíricamente la fe en el carácter moral del progreso, y pone en evidencia aquello mismo que el pensamiento de los albores del siglo XX ya estaba proclamando: en un mundo que había depositado su fe en el desarrollo de la historia, la crisis del carácter progresivo de su devenir nos deja desprovistos de todo criterio para juzgar acerca de aquello que acontece. La historicidad de los valores ya no remite a ninguna superioridad medible; en el trayecto del optimismo racionalista al historicismo radical, el pensamiento ha ido despojando de legitimidad a toda mo-

ralidad, hasta verse finalmente colocado en la imposibilidad de diferenciar el bien del mal.²¹

Ahora bien, ¿en qué se distingue para Strauss la convicción moderna, relativista o historicista radical, de la imposibilidad de justificar la superioridad de unos valores sobre otros, de la lectura straussiana de la filosofía platónica, que, según se sostiene más arriba, se caracteriza precisamente por la búsqueda, y no por la posesión de los criterios del bien y del mal? Se distingue, diré, esencialmente en dos aspectos: en primer lugar, en que según Strauss el historicismo radical afirma dogmáticamente el carácter histórico de los valores, la ausencia de valores últimos, en tanto la filosofía platónica, tal como él la entiende, no niega dogmáticamente la existencia de valores superiores a otros, ni la posibilidad de que sea posible acceder, a través del conocimiento, a una verdad transhistórica, sino que toma una actitud *zetética*, de búsqueda de valores cuya validez no puede demostrar fehacientemente.²² Y en segundo lugar, se distingue por el carácter políticamente irresponsable del filósofo moderno frente al filósofo clásico. El filósofo moderno hace de la afirmación dogmática de la imposibilidad una fundación última de sus juicios, la marca de su actitud frente a la comunidad en la que vive. El filósofo straussiano, por su parte, convencido del carácter políticamente dañino de este saber, hace de la reserva de esta imposibilidad la marca de su propia actitud. Media, entre una y otra, el tránsito que condujo del antiigualitarismo clásico al igualitarismo optimista de la Ilustración, a su fe en el progreso sostenido, en la ilustración universal. Una vez quebrantado este optimismo

²¹ El tópico resumido en estos dos párrafos atraviesa toda la obra de Strauss. A modo de referencia, véase, por ejemplo, Leo Strauss. "The three waves of modernity". En: *An introduction to political philosophy. Ten essays by Leo Strauss*. Edited by Hilail Gildin. Detroit; Wayne State University Press, 1989, pp. 81-98; Leo Strauss. "What is political philosophy". En: *What Is Political Philosophy?* Chicago: University of Chicago Press, 1988. Cf. también Leo Strauss. "Progress or return". En: *The Rebirth of Classical Political Rationalism: An Introduction to the Thought of Leo Strauss*. Edited by Thomas Pangle. Chicago: University of Chicago Press, 1989, pp. 241-242; Leo Strauss: *Natural right... Op. Cit.*, esp. pp. 1-7.

²² Cf. por ejemplo Leo Strauss. *Natural right... Op. Cit.* p. 20: «Para el escéptico, todas las afirmaciones son inciertas y por ende esencialmente arbitrarias; para el historicista, las afirmaciones que prevalecen en diferentes tiempos y en diferentes civilizaciones están muy lejos de ser arbitrarias.» Véase también *Ibid*, p. 22: «Es forzoso sospechar que el historicismo es el ropaje con el que el dogmatismo prefiere aparecer en nuestro tiempo».

igualitarista y progresista, sólo resta como resabio la irresponsabilidad del filósofo, que ya no cree tener que cumplir un rol político diferenciado frente a sus conciudadanos.²³

La ruptura moderna ha entonces consistido, a ojos de Strauss, no tanto en la emergencia de un saber acerca del hombre y de su mundo sino, ante todo, en un olvido: el de la necesaria moderación de la que el filósofo responsable debe hacer prueba frente a la ciudad. La manifestación abierta de que el orden, la justicia, la moralidad, no pueden hallar su fundamento en una instancia trascendente, demostrable o absoluta no representa para Strauss ningún progreso. Sólo acarrea el peligro—que finalmente se realiza empíricamente en el Siglo XX, en la tragedia de la exterminación—de que la difusión de estas verdades, que son, en sus palabras, dinamita para la ciudad, tornen imposible la vida estable, duradera, de la comunidad.

Claude Lefort

¿Sería posible afirmar que también para Claude Lefort, como para Arendt y de otra manera para Strauss, el acontecimiento de la revolución democrática moderna revela algo que, de cierta manera ya sabíamos, excede a su dimensión y que revela algo que, de cierta a una verdad más permanente?

Para intentar dotar de sentido esta pregunta, comenzaré, una vez más, por recordar algunos rasgos esenciales del tratamiento lefortiano de lo que he llamado la ruptura moderna. Como es sabido, él hace frente a la cuestión de la especificidad del régimen que emana de dicha ruptura—de aquello que denomina la revolución democrática—²⁴ partiendo de la comprensión de que una sociedad se distingue de otra por una cierta *puesta en forma* de la coexistencia humana, puesta en forma que, en sus palabras, es a la vez una puesta en escena y una puesta en sentido. No podemos, sostiene Lefort, partir de las

²³ Cf. a modo de ejemplo Leo Strauss. "Persecution and the art of writing". En: *Persecution and the Art of Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1988, pp. 32-37; "What is political philosophy". En: Leo Strauss. *What is political...* Op. Cit., p. 55; "Social science and humanism". En: Leo Strauss. *The Rebirth...* Op. Cit., p. 11-12; Leo Strauss. "Restatement". En *On Tyranny*. Op. Cit., p. 212.

²⁴ Claude Lefort. "Avant-propos". *L'invention démocratique*. Paris: Fayard, 1981, p. 42.

instituciones, las clases, las relaciones, las creencias o representaciones como si estuviéramos en presencia de entes objetivos, recortables, previos a su inscripción en un régimen de sentido que a la vez que los configura en tanto estos entes que son, los configura como entes significantes, que conllevan un sentido, es decir, les provee sus propias condiciones de inteligibilidad. Es preciso que intentemos identificar, «en un régimen, en una forma de sociedad, un principio de interiorización que dé cuenta a la vez de un modo singular de diferenciación y de puesta en relación de las clases, de los grupos o de las condiciones, y de un modo singular de discriminación de los criterios según los que se ordena la experiencia de la coexistencia –criterios económicos, jurídicos, estéticos, religiosos». ²⁵ O para decirlo de otra manera, las diferentes formas de régimen pueden ser observadas según el modo en que hacen frente a la división, el modo en que esta división es a la vez absorbida en un principio de unificación, lo cual se expresa en la figura de un poder que a la vez que exhibe la unidad exhibe también, en su separación de la sociedad, la división.

A riesgo, una vez más, de simplificar un pensamiento hecho de matices, permítaseme recordar que el principio de interiorización que, siguiendo a Lefort, vemos en obra en la democracia moderna es aquel que mantiene abierta de manera permanente y diversa, a través de todos los órdenes de la vida social, la distancia entre lo simbólico y lo real, o también podemos decir, entre la enunciación de la sociedad sobre ella misma y el enunciado en tanto tal.

En efecto, la democracia es, tal como nos la presenta Lefort, el régimen que a través de todo su entramado da a ver la distancia de la sociedad con ella misma, aquel régimen que, en su forma misma, acoge y preserva la indeterminación, que remite la definición de la legitimidad al *debate* sobre lo legítimo y lo ilegítimo, que desliga al saber del poder y lo remite a sus propios criterios de falsación o verificación, que proyecta el lugar del poder como un lugar inocupable, inencarnable, y supeditado para su ejercicio a la competencia, es decir, a la expresión de la división. La indeterminación última de lo social, el carácter instituido de lo verdadero y lo falso, de lo legítimo y lo ilegítimo, la remisión de los principios de la sociedad a un debate incesante, se

²⁵ Claude Lefort. “Permanence du théologico-politique?”. En *Essais sur le politique*. Paris : Seuil, 1986, p. 257. Véase también, en ese mismo volumen, “La question de la démocratie”, p. 19.

da a ver y se pone en juego en todas las instancias del régimen democrático, y se deja observar con la mayor claridad cuando miramos el modo en que se figura el lugar del poder en democracia. «De todos los regímenes que conocemos», afirma en efecto Lefort en “¿Permanencia de lo teológico-político?”, la democracia «es el único en el cual se halla dispuesta una representación del poder que da cuenta de que éste es un *lugar vacío*, y que conserva de ese modo la distancia entre lo simbólico y lo real». ²⁶ El lugar del poder se da a ver como puramente simbólico: la instancia del poder resiste a su encarnación en una figura. El lugar del poder no reenvía, en la figura de un monarca de derecho divino, a una alteridad que le da sustancia, ni tampoco, en la encarnación de lo propio de la comunidad, de su esencia, a una interioridad definible de la comunidad. Para decirlo nuevamente con las palabras del propio Lefort, «no existe ni una materialización del *Otro*—en cuyo favor el poder ejercía la función de mediador, más allá de cual fuera su definición— ni una materialización del *Uno*—en que el poder ejerce por su parte la función de encarnador». ²⁷ Si, siguiendo a Lefort, podemos afirmar que en Maquiavelo podemos encontrar al pensador que nos introduce a «la disipación de la ilusión de una sociedad que se ordenaría sin división», ²⁸ la experiencia de la democracia moderna parece a su vez ella también disipar esa ilusión, al hacer de la naturaleza ineludible de la división la columna inasible, insustancial, de su ordenamiento.

Pero es preciso recordar también que, tal como la lee Lefort, así como la sociedad democrática es aquella que pone en escena, a través de todo su entramado, la distancia entre lo real y lo simbólico, aquella en que se deshace, en cada una de sus instancias, la ilusión de la unidad, la sociedad democrática es también aquella en la que se oculta tal vez de la manera más radical el principio político del orden social. En efecto, no debemos pasar por alto que así como para Lefort la aventura democrática, el acontecimiento del advenimiento de este régimen de sentido, nos coloca ante la posibilidad de hacer

²⁶ Claude Lefort, “Permanence...”. *Op. Cit.*, p. 265. Véase también *Ibid*, p. 256, y Claude Lefort. “La question...”. *Op. Cit.*, 27-28.

²⁷ “Permanence...”. *Op. Cit.*, p. 266. Véase también pp. 268-270.

²⁸ Claude Lefort. “Repenser le politique. Entretien avec E. A. El Maleh”. En: *Le temps présent. Écrits 1945-2005*. Paris: Bélin, 2007, p. 359.

frente a lo simbólico como puramente simbólico—es decir, nos sustrae a la representación imaginaria de una alteridad inscripta ontológicamente en nuestra condición humana—, así también, al no proveer el régimen democrático una *figura* de la alteridad es a su vez el más susceptible de ocultar, y de ocultarse, el carácter simbólico, no meramente positivo, del lugar del poder y de la legalidad de la ley. Dicho de otro modo, en ausencia de una *figura* de la alteridad, el carácter simbólico de la ley, la experiencia política como experiencia a la vez de re-presentación de una unificación necesaria e imposible de lo social, de una división originaria, en una palabra, la percepción de la imposible encarnación del lugar del poder como manifestación de la imposible coincidencia de la sociedad con ella misma, puede quedar oculta a los ojos de los hombres de los tiempos democráticos de un modo inédito. La ilusión de las ciencias políticas, tantas veces denunciada por Lefort, de estar frente a entes que hablan por ellos mismos, a la pura positividad de lo social, sin percibir lo que la existencia de estos entes debe a su inscripción en un régimen de sentido atravesado por la distancia de la sociedad respecto de ella misma, es una manifestación de esta ceguera. Pero, más importante, esta ceguera a la dimensión de la trascendencia que, aún sin encarnarse en una figura, se pone en juego en todos los órdenes de la vida en común de las sociedades democráticas, nos coloca ante el riesgo de que en tiempos difíciles la división sea vista como del orden de lo puramente real, que la diferencia sea vista como pura diferencia de interés, que del mismo modo la competencia por el poder no reenvíe al carácter inocupable de éste sino a la mera disputa por hacer primar el interés propio.²⁹ Lefort ha señalado de manera repetida que el régimen totalitario se inscribe también en el desvanecimiento de la figuración de la alteridad que se abre con la revolución democrática. Si ésta exhibe la distancia entre lo simbólico y lo real, que en el antiguo régimen está a la vez visibilizada y colmada por la figura del príncipe, el totalitarismo se propone la eliminación de esta distancia, la conciliación de la sociedad con ella misma, la clausura de la brecha entre la sociedad y ella misma, o como dirá también Lefort, entre Ser y aparecer.³⁰

²⁹ Cf. entre otros Claude Lefort. “L’image du corps et le totalitarisme”. En : *L’invention...* *Op. Cit.*, pp. 170-176; “La question...”. *Op. Cit.*, pp. 29-30; “Permanence...”. *Op. Cit.*, pp. 299-300.

³⁰ Sobre la vocación totalitaria de anulación de esta distancia véase, entre otros, “La question...”. *Op. Cit.*, pp. 21-23; “L’image du corps...”. *Op. Cit.*, pp. 166-170; “Permanence...”. *Op. Cit.*, pp. 274-277.

Comencé este último apartado con una pregunta: ¿debemos pensar que, para Lefort, el acontecimiento de la revolución democrática, de esta forma de régimen que nos pone frente a la distancia ineludible de la sociedad con ella misma, nos enfrenta a una manifestación más, de las aventuras de la coexistencia humana, o hay algo, en este acontecimiento, que permite que se revele ante nosotros de manera señalada la politicidad misma de lo político? En otras palabras, ¿nos revela este acontecimiento algo que corresponde a la naturaleza misma de lo político, de la coexistencia humana, y que permanecería oculto para otras formas de coexistencia? A ello parecería inducirnos Lefort al afirmar que la virtud de la democracia moderna consiste «en que remite la sociedad a la experiencia de su institución».³¹ O al decir, como citábamos más arriba, que la obra de Maquiavelo nos franquea el acceso a «la disipación de la ilusión de una sociedad que se ordenaría sin división». En la mirada que Lefort arroja sobre el principio de intelección del régimen democrático aparece y reaparece un paralelismo notorio con lo que podemos entender es para él propio de lo político mismo: la naturaleza inabsorbible de la división, la no correspondencia del ser y el aparecer, la distancia entre lo real y lo simbólico, diversas maneras de mentar algo así como la diferencia ontológica que nos coloca siempre ante el enigma del darse de la coexistencia humana, bajo la forma de una distancia con ella misma que se inscribe en la palabra, en la representación, en todos los órdenes del darse esta coexistencia. En ese sentido podríamos detectar entonces, en la intelección lefortiana de la democracia, la realización de una “verdad” de lo político, en que la división se da a ver en su naturaleza a la vez ineludible e insustancial.

Importantes lectores de Lefort no han hesitado en leerlo en ese registro.³² Por mi parte, me resisto a afirmarlo con todas las letras, y ello por dos motivos: porque aun si la lectura que podemos hacer de su obra nos invita a ello, Lefort no cesa en ella de rehusar toda pretensión de maestría sobre la materia de lo político, y una tal lectura daría por tierra con ese rechazo. Y tam-

³¹ “Permanence...”. *Op. Cit.*, p. 268. En el original: «sa vertu est de ramener la société à l'épreuve de son institution».

³² Véase, por ejemplo, Oliver Marchart. *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 117-177. De manera, a mi entender, mucho más próxima al espíritu del texto lefortiano, véase Bernard Flynn. *Lefort y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.

bién, porque confrontado directamente a la pregunta, Lefort se manifestó en diversas ocasiones opuesto, casi sorprendido, de que se lo interpretara de ese modo. Prefiero entonces mantenerme a distancia de esa aseveración, y pensar aquello que Lefort nos da a pensar de otro modo: centrando la mirada ya no en la virtud de la democracia sino en la virtud de la práctica lefortiana de la filosofía política.³³ Esto es, en la virtud de un pensamiento de lo político que busca detectar, en cada forma de sociedad, el modo en que se agencia unidad y división, igualdad y diferencia, sin que el pensamiento esté dispuesto a ceder a la ilusión que el régimen—incluso el régimen democrático— propone de la verdad de su sutura. Por ese camino, Lefort se sitúa próximo a Strauss, en tanto reclama del filósofo precisamente que se interroge sobre esta distancia, y sobre el modo en que cada forma de régimen hace frente a ella. A la vez que se distancia radicalmente de Strauss en su evaluación del lugar que el régimen democrático hace a la posibilidad de dicha interrogación.

A modo de conclusión

Llego así al final del recorrido, por cierto somero, de la pregunta que planteé al inicio, observada a la luz del pensamiento de Arendt, Strauss y Lefort. No pretendo extraer conclusiones mayores, ni proponer un resumen final de diferencias notorias ni de paralelos precisos. No obstante, algunos paralelos y algunas diferencias parecen haber ido dibujándose casi por su propia cuenta. Paralelos entre la mirada de Arendt y de Strauss respecto de los peligros ante los cuales nos coloca la ruptura del hilo de la tradición, la crisis de nuestras certezas. Diferencias que alejan a Arendt de Strauss y la acercan ahora a Lefort, en tanto que para Arendt la ruptura moderna nos coloca a la vez ante un peligro y ante la posibilidad de una nueva experiencia de la libertad política. Paralelos, igualmente, entre Arendt, Lefort y Strauss respecto de aquello que la ruptura moderna nos da a ver respecto de la naturaleza de lo

³³ Cf. Claude Lefort. “Philosophe?”. En: *Écrire... Op. Cit.*, pp. 339-343. Véase también Claude Lefort. “Permanence...”. *Op. Cit.*, esp. pp. 259-264, y “Pensée politique et histoire”. En: *Le temps présent. Op. Cit.*, p. 852.

político en tanto tal, respecto de aquello que, por decirlo con las palabras que hemos utilizado en nuestra exposición, de una manera u otra siempre se supo. Esto es, respecto de la imposibilidad de poner cierre a la pregunta sobre el origen de la ciudad, y sobre la justicia de la ciudad. Y en ese mismo sentido, paralelos entre Arendt y Lefort en lo que hace a la distancia delicada entre trascendencia e inmanencia, una distancia en la que, en uno y otro, se pone en juego, por así decir, la cuestión misma de la libertad política. Paralelos también, entre Lefort y Strauss respecto de la tarea de la filosofía como interrogación de esa distancia.³⁴

Pero sobre todo, tal vez sea posible concluir diciendo que en nuestro recorrido hemos encontrado en Arendt, en Strauss y en Lefort, una sensibilidad filosófica compartida que los vuelve particularmente atentos al significado político de la ruptura moderna; ya sea para deplorar su impacto, como es el caso de Strauss, o para hallar allí a la vez la posibilidad de la capacidad de los hombres a dar inicio, pero también para identificar los peligros asociados a la inestabilidad radical de la acción, como en Arendt, o para descubrir, como hace Lefort, aquello que en la aventura de la revolución democrática nos permite leer las señales de un des-ocultamiento inédito de lo político, pero nos convoca también a detectar las señales de una nueva forma de retiro de lo político. Sin embargo, esa sensibilidad, entiendo, no supone ningún privilegio ontológico para el filósofo de nuestro tiempo—sería demasiado fácil creer una vez más que esa es nuestra bendición. Supone, sí, en cambio, el desafío de volver a alzar en el pensamiento, frente al enigma de la coexistencia humana, la pregunta política por excelencia: «qué hay de la diferencia de las formas de sociedad».³⁵

³⁴ Respecto de este último punto, cf. el desarrollo de Lefort sobre la relación entre filosofía y religión, en su oposición a la ciencia moderna, en las páginas ya citadas de Claude Lefort. “Permanence...”. *Op. Cit.*, esp. pp. 259-264, con la reflexión straussiana acerca de la tensión entre revelación y filosofía, y su distancia, asimismo, con la ciencia moderna, tal como podemos leerla por ejemplo en Leo Strauss. “The mutual influence of theology and philosophy”. En: *The Independent Journal of Philosophy / Unabhängige Zeitschrift für Philosophie* vol.3, 1979, pp. 111-18 (cf. pp. 111-113), y en Leo Strauss. “Progress...”. *Op. Cit.*, pp. 239-241.

³⁵ Tales, escribe Lefort, «la pregunta que guiaba en otro tiempo a la filosofía política», y cuyo olvido denunciara ya Leo Strauss en *Derecho natural e historia*. Claude Lefort. “La question de la démocratie”. En: *Écrire. Op. Cit.*, p.20-21.

¿Permanencia de lo estético-político? Coexistencia y conflicto de regímenes políticos en Lefort, Rancière y Merleau-Ponty

Por *Martín Plot*

Este trabajo no nació de un texto de Borges, como Foucault célebremente dijo de *Las palabras y las cosas*,¹ pero sí se topó con uno de ellos. El cuento se llama “Tema del traidor y del héroe”² y comienza, de forma típicamente borgeana, introduciendo incertidumbre y ambivalencia en el corazón mismo de la perspectiva del narrador. Borges dice:

Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así.

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824. El narrador se llama Ryan; es bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick...

Borges nos dice que Ryan decidió escribir la biografía de su bisabuelo y fue así como se avocó a una cuidadosa investigación historiográfica. Fue durante este trabajo que nuestro personaje identifica un cierto «carácter cíclico» en los acontecimientos, combinando y repitiendo «hechos de remotas regiones, de remotas edades». La más notoria de estas recurrencias reveló «que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que

¹ Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2005, p. 4.

² Jorge Luis Borges. *Obras completas I. Edición crítica*. Buenos Aires: Emecé, 2009, pp. 889-891. Todas las citas del cuento de Borges provienen de aquí.

le advertía el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer...» Como también ocurre usualmente en Borges, el personaje se sumerge entonces en una compleja elaboración metafísica, y hasta mística, para luego ser despertado de ese sueño metafísico por los muy humanos entrelazamientos de la realidad empírica y las acciones de los otros.

Eventualmente Ryan descubre que la verdad histórica de lo que ocurrió a su bisabuelo es política, no metafísica. El asesinato de Kilpatrick efectivamente ocurrió en un teatro, pero en realidad fue la totalidad del acontecimiento lo que había sido una representación: los compañeros de Kilpatrick en la lucha por la independencia de Irlanda habían descubierto que éste era un traidor, pero dado que su ejecución —y, por lo tanto, la revelación de su infamia— hubiese sido devastadora para su propia causa, decidieron disfrazar el castigo irlandés de crimen inglés. La interrogación central que Borges propone en el cuento es evidente: ¿qué debe primar, la indignidad moral de las acciones del traidor o la apariencia política del martirio del héroe? Confrontados con el dilema de ejecutar al traidor o llorar al héroe los militantes optaron por lo último: una obvedad política. Borges nos había anticipado, de todos modos, que este laberinto político sería incluso más inextricable y heterogéneo que el metafísico y, como si estuviese hablando de una obra de ficción —que, por supuesto, también lo era— concluye la historia con estas líneas: «En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto».³

La decisión original de Nolan, aquella tomada bajo la irresistible urgencia de los acontecimientos, dio primado a lo político por sobre lo moral —o, para decirlo con más precisión, encontró la forma de hacer de necesidad (moral), virtud (política). El dilema de Ryan, por otro lado, fue fundamental-

³ *Ibid.*, p. 891.

mente diferente—¿pero, lo era en realidad? En definitiva, el dilema fue, como dijo el propio Borges, más «heterogéneo»: agregó al dilema original, que por supuesto seguía siendo válido, uno nuevo de verdad *versus* política—que por supuesto ya se encontraba presente en la primera decisión, pero que en esta segunda oportunidad veía su peso comparativo significativamente acrecentado. Para Ryan, el sentido de la apariencia política de Kilpatrick el héroe revolucionario primó en esta segunda oportunidad no solamente sobre la indignidad moral de su traición sino también sobre la verdad histórica de haberla revelado más de un siglo después. Por supuesto, la historia no debiera ser leída, a su vez, moralmente: Borges no nos está diciendo que la moral y la verdad (histórica) no tienen importancia o, mucho menos, que las decisiones de Nolan y Ryan son las de él. Lo que Borges está haciendo es interrogando lo político, y al hacerlo lo identifica como siendo *estético-político*—una cuestión de apariencias.

La identificación del primado del carácter estético de la política tanto sobre lo moral como sobre lo verdadero no es, de todos modos, la única—o incluso la principal—forma en la que puede decirse que Borges fue un escritor que interrogó lo político. Por un lado, si la expectativa fuese que para ser “político” todo arte debe convertirse en parte de la lucha política, que debe intervenir activamente en los conflictos de su tiempo, estaríamos equiparando arte político con activismo político—y yo mismo no tendría demasiado problema en hacerlo, al menos hasta cierto punto, dado que esa misma participación es la que espero de todo el mundo y no solo de los artistas. El problema, de todos modos, es que no estoy seguro de que ésta sea la motivación fundamental, o al menos exclusiva, detrás de la generación de arte o literatura política. Si, por otro lado, la expectativa fuese que para ser “político” el arte debe tener como su temática central lo que normalmente entendemos por política, entonces estaríamos de algún modo equiparando al arte político con el abordaje característico de la ciencia política, con el deseo de tratar lo político como un campo empírico a ser localizado *en* la sociedad, en una región específica o conjunto de prácticas institucionalizadas de la vida social. Como sostuvo Claude Lefort, de todos modos, lo político no es una región localizable de la vida social, es la dinámica general por la cual la sociedad se hace cuasi-presente para sí. Lo político es la institución de lo social, su permanente labor de puesta en escena, interpretación y configuración de sí

misma ante sí misma. Lo político es, en breve, el locus de las transformaciones en la relación entre lo visible y lo invisible, entre lo que aparece, desaparece y reaparece en la vida social⁴ –locus que sin duda Borges nunca dejó de interrogar.

Una tipología de regímenes políticos

Dejando atrás a Borges pero inspirado en esta interrogación del carácter estético de la política, pasaré ahora a la formulación de una lectura correctiva de la tipología de formas de sociedad ofrecida por Lefort. Para plantear esta lectura modificada, quizás abiertamente alterada, me serviré de algunos aspectos propios de los pensamientos de Jacques Rancière y Maurice Merleau-Ponty. Esta modificación-alteración me permitirá luego concebir uno de los sentidos que Lefort le da a las formas de sociedad teológico-política, democrático-moderna y totalitaria en términos de regímenes (en el sentido de los regímenes ético de las imágenes, representativo de las artes y estético del arte de Rancière, algo que aclararé más adelante) de prácticas e instituciones, posiciones sociales y horizontes interpretativos, sucesivamente disponibles, sucesivamente advenidos y sedimentados, capaces de ser eventualmente, pero también contingentemente, reactivados. En una entrevista realizada para la edición en inglés de su *Le partage du sensible*, Rancière planteó lo siguiente:

Diría que mi abordaje es algo similar al de Foucault. Éste retiene el principio del trascendental kantiano que reemplaza el dogmatismo de la verdad con la búsqueda de condiciones de posibilidad. Al mismo tiempo, estas condiciones no son condiciones del pensamiento en general sino más bien condiciones inmanentes a un sistema particular de pensamiento, a un sistema particular de expresión. Difiero de Foucault en la medida en que yo creo que su arqueología parece seguir un esquema de necesidad histórica de acuerdo al cual, más allá de cierto quiasma, algo ya no es pensable, ya no puede ser formulado. La visibilidad de una forma de expresión como forma artística depende de un

⁴ O, como lo plantea Lefort, «de lo que desaparece, adviene o reaparece». Claude Lefort. “Permanence du théologico-politique?”. En: *Essais sur le politique*. Paris: Gallimard, 2001, p. 276.

régimen de percepción e inteligibilidad históricamente constituido. Esto no quiere decir que ésta deviene invisible con la emergencia de un nuevo régimen... Enunciaciones o formas de expresión indudablemente dependen de sistemas de posibilidades históricamente constituidos que determinan formas de visibilidad o criterios de evaluación, pero esto no quiere decir que uno salta de un sistema a otro de tal modo que la posibilidad de un nuevo sistema coincide con la imposibilidad del sistema anterior, de modo que, el régimen estético del arte, por ejemplo, es un sistema de posibilidades que es constituido históricamente pero que no logra abolir al régimen representativo, que era previamente el dominante. En cierto punto del tiempo, varios regímenes coexisten y se entrelazan en las obras mismas.⁵

Para comprender la forma en la que el pensamiento de Lefort se entrelaza con esta concepción estético-política y rancieriana es necesario aludir brevemente al origen merleau-pontiano de la obra del primero. Sintéticamente, podría decirse que el trabajo filosófico de Merleau-Ponty se desarrolla a lo largo del desplazamiento de la noción de sujeto encarnado a la de elemento general, de la idea de cuerpo a la idea de carne.⁶ Este último concepto, entendido como elemento en el sentido que los griegos daban al término –tierra, fuego, aire– supone que la carne es aquel elemento que no llegó a ser completamente teorizado por la tradición occidental. En este contexto, el pensamiento lefortiano asume, siguiendo a Merleau-Ponty, que la carne es no sólo el elemento del que están hechos los cuerpos individuales, tanto humanos como animales, sino también aquel del que está hecha la inter-corporalidad de la vida colectiva. Así es como nace, tanto en Merleau-Ponty como en Lefort, la idea de la “carne de lo social”, de la sociedad como elemento. Y, como es evidente, no hay elemento que exista sin forma. Nada es a la manera de la carne careciendo de toda configuración, como nada es meramente a la manera de la tierra, el fuego o el aire. Las formas políticas en Lefort –las formas de sociedad– son concepciones generales de estilos de configuración de la sociedad. En este marco, la forma teológico-política es aquella que asume que la configuración de la carne de lo social se da a través de una fuente tras-

⁵ Jacques Rancière. *The Politics of Aesthetics*. Nueva York: Continuum, 2006, p. 50. Todas las traducciones de textos citados en inglés o francés son mías.

⁶ Ver, en particular, Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard, 1964.

cedente, divina, extra-social, y de su representante terrenal en la figura del rey. A la inversa, la forma que yo llamaré epistemológico-política –pero que Lefort llamó totalitaria– ya no concibe la configuración de lo social como trascendente sino, por el contrario, como resultado de una inmanencia radical, de la localización de un punto de vista interior a la sociedad que es capaz de convertir a la misma en transparente ante sí; de lograr una reversibilidad total entre la sociedad como vidente y la sociedad como visible. La forma que propongo llamar estético-política, finalmente, asume el fracaso en última instancia de la reversibilidad de lo social –la carne de lo social, como toda carne, es tanto vidente como visible, pero a pesar de ser vidente-visible no logra nunca una reconciliación absoluta de su bi-dimensionalidad.

A partir de este punto de partida, Lefort ofreció una interpretación a la vez histórica y filosófica de las tres formas de sociedad arriba mencionadas, todas ellas articuladas cronológica, pero sobre todo genealógicamente, a partir del modelo cristológico de la pre-modernidad europea, pasando por la moderna disolución de las marcas de certidumbre y finalmente inaugurando la reacción totalitaria ante ellas. Vale la pena aclarar, de todos modos, que cada “mutación simbólica”, no fue, a su modo de ver, el resultado de ningún tipo de necesidad histórica. A su vez, y precisamente debido a la especificidad etnográfica europeo-occidental de las formas de sociedad por él investigadas, no hay nada en su obra que permita atribuir ni una superioridad civilizacional ni una autoflagelación anti-occidental a tales regímenes políticos. Como, en efecto, tampoco es posible descartar otras genealogías alternativas, ni semejanzas o paralelismos con otras historias y desarrollos culturales y políticos.

La primera limitación que quiero atribuir a este modelo está asociada a su teorización de tales formas políticas como cuasi-totalidades gestálticas mutuamente excluyentes. Sin pretender negar la existencia de configuraciones o constelaciones identificables de prácticas e instituciones, articulaciones de relaciones sociales y principios generativos dominantes de la vida colectiva, configuraciones que, en efecto, hacen primar ciertas prácticas por sobre otras, ciertas instituciones por sobre otras, etc., querría sugerir, como anticipé, que los regímenes lefortianos deberían más bien verse a la manera de los regímenes estéticos rancierianos, es decir, como conjuntos de visibilidades e invisibilidades, de diferentes principios generativos, sobreimpuestos y en competencia los unos con los otros. El gesto lefortiano –tanto como la lectura

que Carl Schmitt⁷ hace parte de la izquierda teórica contemporánea, así como el gesto foucaultiano— convierte la aparición de un dispositivo y de una formación discursiva en la instauración de una *episteme*, en una ruptura simbólica, como él diría, en la inauguración de una forma de sociedad tal que haría que los dispositivos precedentes, las formaciones discursivas precedentes, quedaran enteramente en el pasado; mientras que las articulaciones y regularidades instituidas parecerían ocupar la totalidad de lo posible y monopolizar la determinación de lo imposible. El gesto es extrañamente (para Lefort) anti-fenomenológico y estructural, y por lo tanto relativamente incapaz de captar la dinámica de sedimentación y reactivación propia de la sensibilidad fenomenológica. En efecto, el gesto identifica la inauguración de dispositivos y prácticas, de instituciones y léxicos, digamos que hasta de una gramática, nuevas. Lamentablemente, lo que el gesto también hace, en su afán por haber descubierto más de lo que descubrió—lo dicho, la génesis de una nueva gramática— es autoimponerse una especie de olvido voluntario de la supervivencia de léxicos y prácticas previamente instituidas, de gramáticas que se mantienen en tensión con, y al asecho de, la recientemente inaugurada.⁸

En segundo lugar, sugiero también modificar, alterar o, en este caso, moderar, el modelo lefortiano a través del lente weberiano de los tipos ideales. Este lente convierte a las formas de sociedad lefortianas en tipos ideales, no de formas de dominación legítima, sino de horizontes de configuración de la vida colectiva. Weber nunca sostuvo que la totalidad de la legitimidad política dominante en una sociedad podía ser tradicional, carismática o legal. Toda sociedad presenta, en realidad, un entrelazamiento de tales formas de legitimidad, entrelazamiento que no deja por ello de hacer posible la identi-

⁷ Schmitt plantea una cierta correlación entre el discurso metafísico de una época y su organización política. Pero su planteo es bien distinto del relativismo histórico de las *epistemes* foucaultianas. Para Schmitt, en definitiva, hay un solo discurso metafísico aceptable, el catolicismo, y por lo tanto una sola forma de organización política aceptable, la teológico-política: ver Carl Schmitt. *Politische Theologie II*. Berlin: Duncker & Humblot, 1970. Se cita de la traducción al inglés: Carl Schmitt. *Political Theology II*. Malden: Polity Press, 2008.

⁸ Como puede verse, con esta crítica estoy tratando de recapturar la forma de supervivencia de lo previo en lo nuevo ya esbozada, pero no completamente desarrollada, por Lefort en su “Permanence du théologique-politique?”.

ficación de diferentes “hegemonías”, de distintos roles protagónicos y decisivos en determinados períodos históricos o entramados culturales. Así, el modelo lefortiano modificado nos ofrecería una tipología de horizontes de configuración de la vida colectiva, de regímenes de visibilidades e invisibilidades, de lo pensable e impensable, pero en el sentido rancieriano de los regímenes estéticos, también tripartito: 1) el régimen teológico-político, 2) el estético-político, y 3) el epistemológico-político.

De todas maneras, mientras que propongo cambiar el sentido de la noción de *regímenes* para así permitirles a éstos permanecer en conflicto y coexistencia los unos con los otros en todo tiempo y lugar, también sugiero preservar la idea de *formas de sociedad* tal como Lefort la concibió. De este modo, al separar el uso indistinto de las nociones de “régimen” y “forma de sociedad” en dos categorías diferentes se habilita la posibilidad de comprender dos dimensiones diferenciables de la vida colectiva. Por un lado, se permite así la identificación de una situación aparentemente paradójica de constelaciones de prácticas, instituciones y posiciones sociales, de visibilidades e invisibilidades, de formas de delimitación de lo pensable y lo impensable, contemporáneas y en conflicto las unas con las otras. Por otro lado, se propone la preservación del poder iluminador de la noción de formas de sociedad, noción que nos permite seguir siendo capaces de, a su vez, identificar regularidades en esta coexistencia y conflicto de regímenes, regularidades que se constituyen en regímenes dominantes durante determinados períodos históricos y en determinados espacios sociales. De este modo, lo que Lefort concibe como democracia moderna, por ejemplo, debe ser entendido como la forma de sociedad en la que el régimen estético-político —o régimen estético de la política— erosiona y deslegitima con éxito a los horizontes teológicos y epistemológicos de configuración de la vida colectiva. La democracia moderna es, así, la forma de sociedad en la que el régimen estético de la política resulta dominante —en la que es hegemónico, para usar, aunque de un modo diferente, la expresión de Antonio Gramsci reactivada por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe.⁹ El totalitarismo, alternativamente, es la forma de sociedad en la que es el régimen epistemológico-

⁹ Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy*. Londres: Verso, 2001.

político el que se convierte en hegemónico. Finalmente, las teocracias son las formas de sociedad en las que el régimen teológico-político de configuración de la vida colectiva hegemoniza las prácticas e instituciones sociales y políticas. En ninguna de esas formas de sociedad –al menos desde que las revoluciones democráticas instituyeron y activaron al régimen estético-político– alguno de estos regímenes está enteramente ausente. Por el contrario, éstos permanecen en una lucha mutua e inestable que no conoce resolución última posible.

Rancière sugiere que lo que él llama régimen estético del arte «es el verdadero nombre de lo que es designado con la apelación confusa de “modernidad”». ¹⁰ En realidad, esta definición y lucha sobre definiciones confunde dos dimensiones de lo que él llama partición o distribución de lo perceptible. Traducido a mi investigación sobre regímenes políticos, puede decirse que la modernidad –o, en Lefort, la democracia moderna– es aquella experiencia histórica en la que el régimen estético prevalece. La democracia moderna es, como ya se anticipó, el período inaugurado con el advenimiento de la hegemonía del régimen estético-político –mientras que continua en conflicto y coexistencia con los regímenes tanto teológico como epistemológico. Introduciendo al pasar –no lo ha usado desde entonces– la misma categoría de régimen estético de la política que propongo aquí, Rancière también sugirió, en una modalidad bastante lefortiana, que con la modernidad lo que advino fue «un cierto régimen de la política, un régimen de la indeterminación de identidades, de la deslegitimación de posiciones discursivas, de la desregulación de particiones del espacio y de los tiempos. Este *régimen estético de la política* es propiamente el régimen de la democracia». ¹¹ A lo que yo agregaría que, inversamente, una modificación lefortiana del modelo rancieriano me permitiría hacer la siguiente afirmación: el régimen estético de la política *no* es propiamente el régimen de la democracia, pero sí se convierte en hegemónico en el contexto de la forma de sociedad democrática, porque las formas de sociedad –pero no los regímenes en el sentido que les estoy dando aquí– sí son, efectivamente, cuasi-totalidades gestálticas. Como sabemos por la te-

¹⁰ Jacques Rancière. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique, 2000, p. 33.

¹¹ *Ibid.*, p. 15. Itálicas mías.

oría de la *Gestalt*, las configuraciones son diferentes reordenamientos de elementos, los elementos mismos no necesariamente diferentes. Es así que, para expresarlo brevemente, lo que Lefort llama forma de sociedad democrático-moderna es la cuasi-totalidad gestáltica en la que el régimen estético de la política—su especificidad como horizonte de configuración de la vida colectiva—domina la estructuración de su *gute form*.

La “modificatoria” rancieriana que propongo se basa, finalmente, también en plantear una equivalencia histórico-cultural entre los regímenes ético de las imágenes y representativo de las artes por un lado y los regímenes teológico y epistemológico-político por el otro. El régimen estético del arte y el régimen estético-político aparecen, así, con la generalización del principio generativo de la igualdad; pero no hacen por eso desaparecer—aunque sí ponen en cuestión profunda y también exitosamente— al régimen teológico-político y al epistemológico-político (tanto como, en el plano de las artes, a los regímenes ético de las imágenes y representativo de las artes). Ya en el marco de las transformaciones introducidas por la aparición del régimen estético de la política, algo semejante ocurre con la irrupción de lo que Arendt, Lefort y otros llamaron totalitarismo, pero que yo propongo simplemente transformar en la irrupción más radical, más cercana al tipo ideal, del régimen epistemológico-político. La alianza del catolicismo y la oposición democrática en contra de los regímenes comunistas de Europa del Este podría, por ejemplo, describirse como una alianza anti-epistemológico-política. La del cristianismo político y las epistemologías políticas del estado mínimo en el Partido Republicano de los Estados Unidos de hoy, al igual que la misma alianza en los terrorismos de estado del Cono Sur de ayer, como alianzas teológico y epistemológico-políticas contra la pluralidad estético-política. Las teologías y las epistemologías políticas son diametralmente opuestas porque surgen de posturas mutuamente incompatibles, inspiradas en justificaciones divinas o científico-filosóficas del monopolio de la determinación de lo pensable e impensable, de lo visible y lo invisible; en la práctica, de todos modos, comparten su carácter anti-estético y anti-pluralista.

Teología política, estética política

Schmitt es, por supuesto, el principal exponente y defensor de la vigencia del régimen teológico-político en tiempos estético-políticos. Para él, el concepto es simple: “Un Dios – Un rey”. O, en las palabras de su *Politische Theologie II* parafraseando positivamente a Eusebio: «Sólo la victoria de la Cristianidad completa la victoria de la unidad sobre la pluralidad, la victoria de la verdadera creencia en Dios sobre el politeísmo y la superstición de la polis de los pueblos paganos. [...] Un Dios – un Mundo – un Imperio». ¹² Cuando, en *Teología política*, Schmitt afirma que los conceptos de la moderna teoría del estado son conceptos teológicos secularizados, tiene, efectivamente razón –salvo por la aspiración totalizante de la afirmación. No todos los conceptos políticos modernos –ni siquiera los pertenecientes a una moderna teoría del estado– son conceptos teológicos secularizados; sólo lo son aquellos que forman parte del régimen teológico de la política, que perdura como horizonte de posibilidad para la configuración de la vida colectiva, pero que, en la modernidad democrática, no ha sido frecuentemente el más dominante. De todos modos, cuando Schmitt afirma que todos los conceptos políticos modernos son conceptos teológicos secularizados tiene y no tiene razón también por otros motivos. Tiene razón porque ningún cambio social y político se da *ex-nihilo*, porque toda irrupción de lo nuevo es, a su vez, reconfiguración de elementos del pasado y, por lo tanto, perpetuación de algunas dimensiones de aquellos mismos elementos. No tiene razón, por otro lado, porque al pronunciar tal enunciado, Schmitt pretende estar disipando una ilusión; la ilusión que imaginaría que pudiese haber algunos elementos de la política moderna que escaparían a la lógica teológico-política, ya que abrirían horizontes para la vida colectiva en la que conceptos como los de decisión irrevocable, «soberanía como unidad indivisible» ¹³, enemigo existencial, ¹⁴ etc. ya no acarrearían las implicancias radicales que una teología política de mandarías de ellos.

¹² Carl Schmitt. *Political Theology II. Op. Cit.*, p. 91.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ Conceptos a todas luces redundantes, pero que requirieren, precisamente, de tal redundancia puesto que, en condiciones estético-políticas, ya no parecen posibilitados de acarrear el peso que el dispositivo teológico-político precisa atribuirles.

Esta pretensión de estar disipando una ilusión es, de todos modos, ilusoria ella misma, ya que es un intento por denunciar como ilegítimo y falso la aparición misma de formas nuevas de concebir la legitimidad y la verdad. Es, casi podríamos decir, una falacia, ya que surge de la hipóstasis de uno de los elementos de la irrupción de lo nuevo (su no ser *ex-nihilo*), convirtiéndolo así en totalidad (nada nuevo ha ocurrido). Ésta es la razón por la que Schmitt es, como veremos, no sólo un extremadamente lúcido exponente de la perspectiva conservadora ante la disolución de las marcas de certidumbre modernas, para decirlo con Lefort, sino también un teórico casi definitivo de la perspectiva revolucionaria. Schmitt, con su doble noción de dictadura —comisarial y soberana— comprendió cabalmente las formas políticas con las que el dispositivo teológico responde a la incertidumbre estético-política moderna en situación de crisis. Pero, como sabemos, dado que esta situación de crisis no puede ser prevista por la legislación ni objetivamente determinada por el conocimiento, requiere de la mistificación de uno de los múltiples juicios (estéticos) posibles, constituyendo así a éste juicio en teológica —o epistemológicamente— soberano. La operación, que algunos autores de la izquierda teórica actual presentan como inevitable, es en realidad un gesto tranquilizador, ya que busca la simplificación del espacio indeterminado de la igualdad de las inteligencias, como diría Rancière, el espacio en el que cualquiera y desde cualquier perspectiva puede reclamar la capacidad de juzgar y actuar en la vida colectiva.

Por otra parte, irrumpiendo con la Ilustración y politizándose decididamente con las revoluciones democráticas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, y debido a la persistente erosión que el principio generativo de la igualdad produjo en toda forma de naturalización de ordenes jerárquicos, un régimen alternativo de la política fue emergiendo. A este régimen es al que propongo llamar régimen estético-político. El principio generativo de la igualdad es, simplemente, el principio estético: parafraseando a Rancière, el principio de que cualquiera, quien sea que se lo proponga, desde el punto de vista que sea, puede juzgar y actuar en estética y en política. Ésta es la articulación central entre la contribución rancierana a la teoría democrática y la reconstrucción lefortiana del relato que nos ofrece Tocqueville sobre la irrupción todo-desestructurante de la igualdad moderna.

Inversamente, el principio generativo de la jerarquía es, también sencillamente, el principio teológico —y epistemológico— de la política: no cual-

quiera, no quien meramente se lo proponga, mucho menos desde el punto de vista que sea, puede juzgar y actuar. Aquí también tercia la teorización lefortiana, ya que los órdenes teológico-políticos son estables, cuando lo son, fundamentalmente a partir de que ese punto de vista desde el que se puede y debe juzgar, ese lugar que no es cualquiera, deviene trascendente —o radicalmente inmanente, como en el totalitarismo epistemológico-político. La figura de los dos cuerpos del rey le da a este lugar trascendente una localización inmanente —condición necesaria para la operatividad del ejercicio del poder— pero no deja por ello de invocar un punto de vista que no es cualquiera, y que no lo es porque no pertenece a la sociedad sino que la trasciende y está anclado más allá de ella. La acusación que hacen Schmitt y Reinhart Koselleck del carácter “desestabilizador” de la crítica (estético-política) debe en realidad ser revertido. Algo de esto puede inferirse, como veremos, de la mirada lefortiana (y, sorprendentemente, arendtiana) de la modernidad. Esto convierte a Schmitt no sólo en el pensador más sofisticado del régimen teológico-político sino también, como su propia biografía lo indica, en el precursor de la teorización del régimen epistemológico-político: es decir, un pensador del restablecimiento de criterios y fuentes de autoridad últimos, absolutos, irrevocables; de la soberanía como «poder supremo y originario de mandar»¹⁵; en síntesis, como un pensador de la decisión soberana y anti-pluralista, ya sea ésta teológica o epistemológicamente fundada —debido a que, como él mismo afirma, «la unidad del punto de vista del conocimiento [también] exige imperiosamente una concepción monista»¹⁶.

Cuando Schmitt nos dice que todos los conceptos políticos modernos son conceptos teológicos secularizados, lo que está reconociendo es que todos los conceptos teológico-políticos modernos se ven, bajo el régimen estético de la política, repentinamente privados de su justificación absoluta.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ Carl Schmitt. *Politische Theologie*. Berlin: Duncker & Humblot, 1934. Se cita de la traducción al inglés: Carl Schmitt. *Political Theology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p. 33. Kelsen ofrece una confusión de principios estéticos y epistemológicos al decisionismo teológico-político: «la democracia es la expresión de un relativismo político y de una actitud científica expurgada de milagros y dogmas, asentada en el entendimiento humano y en la duda crítica». Ver Carl Schmitt. *Political Theology*. *Op. Cit.*, p. 61.

Así, como resultado de la aparición y supremacía frecuente del horizonte de configuración de la vida colectiva estético-político de la modernidad, es el ejercicio del poder teológico-político el que se vuelve radicalmente inestable. En palabras de Lefort y Arendt, los regímenes totalitarios son inherentemente inestables porque no son flexibles (Lefort) e inherentemente frágiles porque no generan poder (Arendt). Reuniendo ambos argumentos, los regímenes totalitarios no son flexibles, no son capaces de adaptarse a los cambios —de perspectivas estéticas, de lo indeterminado de las reconfiguraciones de lo visible y lo invisible propias de la pluralidad moderna— porque no permiten el ejercicio de, y la disputa por, el juzgar y el poder democrático. Esto es lo que constituye a las cuestiones de la decisión y la legitimidad en los problemas centrales para Schmitt. La dificultad para legitimar la decisión teológico-política está en la base de la inestabilidad de todo orden que se proponga la fijación —es decir, la des-estetización— de la facultad de juzgar y actuar, así como del ejercicio del poder. Como dice Jorge Dotti en su introducción a *La tiranía de los valores*, ejecutar una norma supone «la existencia de una autoridad, cuya decisión última e inapelable debe estar inmunizada de la ambigüedad y pluralismo propios de la horizontalidad hermenéutica que caracteriza a los juicios valorativos, en la medida en que todas las opiniones e interpretaciones que expresan son iguales y *equivalentes* entre sí». ¹⁷ A lo que luego agrega: «Cuando en una sociedad impera este modo de relacionarse va de suyo que lo teológico-político resulta plenamente neutralizado y autoridad significa saber gestionar con pericia instrumental el dispositivo protector designado para cuidar que el mecanismo se mantenga en movimiento». ¹⁸ En otras palabras, Schmitt no logra concebir otra alternativa a lo teológico-político que la mirada epistemológico-política del liberalismo económico debido a que el régimen estético-político le resultaba sencillamente impensable.

Se dirá, de todos modos, que Schmitt es un pensador democrático, que su dictadura es una dictadura democrática. La respuesta es que esto le resultó inevitable, toda vez que su interlocutor invisible pero ineludible en tiempos

¹⁷ Jorge Dotti. “*Filoque*. Una tenaz apología de la mediación teológico-política”. En: Carl Schmitt. *La tiranía de los valores*. San Isidro: Hydra, 2009, p. 19-20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

modernos fue el principio estético-político, en *Teología Política* dice: «la forma de la configuración estética [...] no conoce decisión»,¹⁹ y esto por supuesto lo exaspera. Pero esa interlocución, ese imperativo moderno de ser democrático, lo llevó a convertirse en el teórico central de la idea de la voluntad popular como voluntad soberana, de la idea de soberanía popular no como horizonte siempre cambiante (Lefort) sino como fuente de certeza, en acto o tácita; preferiblemente tácita, ya que no hay decisión teológico-política más “democrática”, más soberana, que la del líder que es silenciosamente aclamado. Pero, decíamos, des-estetizando, porque la dificultad del régimen teológico-político en tiempos de hegemonía estético-política reside precisamente en que debe deshacer la trama urdida por el principio generativo de la igualdad; el principio democrático que es el principio estético. Y es este deshacer una trama descentralizada en la que cualquiera puede juzgar y aspirar a ejercer el poder, para rehacer una nueva en la que la capacidad de juzgar y el ejercicio del poder vuelvan a ser fijados en una perspectiva dada de lo social, lo que torna a las teologías políticas modernas en usualmente violentas, revolucionarias y, una vez victoriosas, inestables.²⁰

Por eso Schmitt es, ya se dijo, el teórico de las dictaduras tanto comisarial (conservadora) como soberana (revolucionaria). La dictadura soberana opera sobre un vacío legal que es visto místicamente como lleno democrático, como un momento de ejercicio ilimitado—dado el vacío legal—pero legítimo, del poder. El modelo es dicotómico, un modelo de poder constituido y poder constituyente, ya que no concibe posible un orden que no sea basado en una referencia—en nuestros tiempos por lo general inmanente, epistemológica—de autoridad política legítima, ya sea ésta la ley o la soberanía popular en acto. Schmitt es un pensador conservador y revolucionario *a la vez*; la democracia moderna (Lefort), la forma estético-política en mi conceptualización, es la alternativa pluralista a esa dicotomía. La dictadura schmittiana es la fuente afirmadora o constituyente de la normalidad. A la inversa, la vida

¹⁹ Carl Schmitt. *Political Theology*. Op. Cit., p. 53.

²⁰ En *Catolicismo romano y forma política* puede verse como, para Schmitt, el estado moderno ha ido distanciándose—estético-políticamente, digamos—de su modelo de autoridad teológico-política. Juicio que de alguna manera lo acerca, solo que pesimista, melancólicamente, a mi posición. Ver Carl Schmitt. *Catolicismo romano y forma política*. Madrid: Tecnos, 2011.

colectiva bajo el principio generativo de la igualdad y en el marco del horizonte estético-político de configuración de la vida colectiva, no está nunca ni plenamente constituida ni requiere de la radicalidad de lo constituyente; ésta debe pensarse en clave de la noción de *institución*, esto es, de la dinámica auto-esquemmatizante, nunca exterior a sí misma y nunca capaz de dar cuenta del todo, de la carne de lo social.

Resta finalmente justificar de modo explícito la noción de régimen epistemológico-político como sustituto críticamente reactivado de la idea de totalitarismo. Digamos, simplemente, que el concepto de totalitarismo nos ha legado muchos más problemas que soluciones en nuestro afán por comprender la política y los regímenes políticos contemporáneos. Por un lado, en algunos registros discursivos, el concepto continúa estando demasiado estrechamente asociado al uso que se le dio al mismo durante la guerra fría, convirtiéndolo en poco más que una herramienta grotesca de la guerra cultural global contra la Unión Soviética—y, más recientemente, contra el Islam político. Por otro lado, incluso cuando logramos librar al concepto de tales connotaciones—como puede, por ejemplo, hacerse en el marco de algunos debates al interior de la tradición del pensamiento político continental—el concepto de totalitarismo está todavía demasiado asociado al recuerdo de los campos de exterminio o de trabajo forzado, al holocausto o a la dominación total, como para poder ser críticamente reactivado ante acontecimientos o transformaciones contemporáneas. El concepto, comprensiblemente, estableció estándares muy difíciles—aunque lamentablemente no imposibles—de alcanzar.

De todos modos, el concepto de totalitarismo, en la manera en la que fue desarrollado y utilizado analíticamente por sus dos principales teóricos—Arendt y Lefort—apuntó en una dirección que puede y debe ser liberada de tales connotaciones. La dirección en la que apuntó el concepto es sencilla de reconstituir: la dominación totalitaria, en sus encarnaciones tanto Nazi como Bolchevique, fue una dominación basada, en Arendt, en la invocación de un conocimiento absoluto de la historia y la naturaleza y, en Lefort, esta dominación se materializó en la fusión de las esferas del poder, el saber y el derecho, y en la consiguiente re-incorporación del poder en un órgano, el partido totalitario. Ésta es la razón más precisa por la que propongo llamar al tipo de régimen heredero de dicha invocación “epistemológico-político”. Pero “ré-

gimen” debe aquí entenderse, cabe recordarlo, a la manera antes sugerida, es decir, como horizonte de configuración de la vida colectiva. Entendido de este modo, las prácticas, estándares, y criterios de distribución de lo que es aceptable y de lo que no lo es, de lo que es decible y lo que no, de lo que simplemente es visible o invisible desde esa perspectiva y contra ese horizonte de configuración de la vida colectiva no quedan completamente desarticulados e inhabilitados en sus momentos de debilidad sino que permanecen en competencia con los otros regímenes políticos, sólo que efectivamente imposibilitados de poner a las instituciones de la sociedad –hoy mayormente estético-políticas–²¹ al servicio de la imposición radical de su saber²² de lo social.

Verdad deseada

Como anticipé más arriba al indicar el origen merleau-pontiano del pensamiento de Lefort, querría recordar que fue Merleau-Ponty quién con más claridad y más tempranamente –en realidad, algunos años después de Borges– se avocó a la interrogación del carácter estético de la política. Permítaseme entonces cerrar este texto revisitando brevemente el modo en que Merleau-Ponty capturó el momento en que las bases epistemológicas del comunismo eran reemplazadas por el decisionismo voluntarista de lo que en ese momento él describió como el “ultra-bolchevismo” sartreano.²³ El fracaso de la dialéctica, que Merleau-Ponty en ese momento asumió como un hecho, fue para él el fracaso del punto de vista epistemológico-político del marxismo; su pretensión de surgir del conocimiento más completo y profundo de lo social y de su devenir histórico. Este punto de partida también era el de Sartre. El problema no provenía entonces del diagnóstico de la crisis de la dialéctica sino de la frustración cuasi-religiosa con la que Sartre respondió a la misma

²¹ Aunque está por verse qué constelación de instituciones y prácticas sedimentarán como resultado de las guerras contra el terror y las crisis financieras de los países centrales de la última década y media.

²² O, como veremos inmediatamente, de su “no-saber” de lo social.

²³ Ver Maurice Merleau-Ponty. *Les aventures de la dialectique*. París: Gallimard, 2000, pp. 135-280.

—y de lo que éste hizo con ella, que para Merleau-Ponty no fue más que reemplazar la espontaneidad histórica del proletariado como sujeto cognoscible por la filosofía y la ciencia del marxismo, por la voluntad decisionista del partido que lo constituye radicalmente al decir representarlo. Para Merleau-Ponty, el paso del saber a la voluntad, de la razón a la decisión, no fue más que un giro idealista ante el fracaso del “realismo” materialista del Marxismo. Fue el paso, en definitiva, de una postura epistemológico-política a una teológico-política —y lo que Merleau-Ponty opuso a ambas fue una mirada decididamente estético-política.

En la obra de Merleau-Ponty hay —muy claramente formulada— una teoría de la acción que no es ni decisionista ni racionalista. Lo que puede encontrarse en *Las aventuras de la dialéctica* en particular es, además de una teoría estético-política de la acción, el esbozo de un régimen particular de configuración de la vida colectiva que acoge la pluralidad y la autonomía; la oposición y la libertad. ¿Sabíamos ya, según él, cuál era ese régimen? Solo provisionalmente. Sabíamos, de todos modos, cuales no lo eran: el capitalismo como sistema de explotación económica y el comunismo como sistema de dominación política. Para Merleau-Ponty, la hipótesis más promisoría para la formulación positiva del régimen deseado partía de la posibilidad de desvincular a la democracia parlamentaria de aquellas asociaciones dogmáticas que la reducen a mero instrumento político de la burguesía —algo que hacen tanto Schmitt como los diversos marxismos— o a mero estadio táctico en la lucha de clases cuando todavía las relaciones de fuerzas no permiten la instauración de la dictadura del proletariado. De la *impasse* irrecuperable a al que llegó la dialéctica objetiva, Merleau-Ponty sugirió entonces que Sartre forzaba la salida hacia un voluntarismo decisionista constituyente —kantiano en el sentido de abstracto y apriorístico— que retenía la *idea*, pero dissociada de una praxis dialéctica, de un proletariado y sus representantes como capaces de construir una sociedad sin clases. Ante esta salida voluntarista, Merleau-Ponty, mucho más modestamente, sugirió que el único punto de partida aceptable era el de un régimen que acogiese la oposición —la verdad sobre-reflexiva, en sus palabras de *Lo visible y lo invisible*— y la libertad —una dialéctica circular, sin *telos*, una hiperdialéctica, en sus palabras de *Lo visible y lo invisible*. Y para él, el único régimen de este tipo del que teníamos conocimiento, al momento en que se pro-

puso hablar filosóficamente de política,²⁴ fue lo que llamó “democracia parlamentaria.”

Sartre tomó partida por el comunismo basándose en sus propios principios –sostuvo Merleau-Ponty en ese debate–, que no son los mismos que los principios de los comunistas. Sartre rechazó la espontaneidad objetiva de una dialéctica inmanente a la sociedad y fundó:

[...] la acción comunista precisamente rechazando toda productividad de la historia, y, en la medida en que ésta es inteligible, es el resultado de nuestras voliciones, y el resto, opacidad impenetrable. Sin duda, este subjetivismo extremo y este objetivismo extremo tienen una cosa en común: si lo social es una segunda naturaleza, ésta no puede ser modificada, como la otra, más que por un técnico, que sería así una suerte de ingeniero político. Y si lo social no es más que el residuo inerte y confuso de nuestras acciones pasadas, uno no puede intervenir y poner orden más que por la creación pura. Ya sea en nombre de un saber teórico que sólo el partido posee o en nombre de un no-saber absoluto [...] la acción del partido se sustrae al criterio de sentido.²⁵

Según Merleau-Ponty, hay, por supuesto, un velado schmittianismo en Sartre:

No hace falta decir que [el partido] expresa al proletariado *porque* los militantes eligen a su dirección o incluso *porque* éstos la aprueban tácitamente: ésta es por siempre una delegación total por el solo hecho de que sin él no habría proletariado. [...] Toda decisión es, por definición nominal, “unánime”. Este régimen sin sufragio secreto, sin minoría, sin oposición, se llama a sí mismo democracia “real” [...] porque crea de la nada el poder de los sin poder; una empresa desmesurada y que no puede tolerar contestación alguna.²⁶

Diagnóstico que lleva a Merleau-Ponty a formular su idea alternativa de política y de acción:

²⁴ Merleau-Ponty comienza *Les aventures de la dialectique* diciendo: «Para tratar los problemas que tocamos aquí hace falta una filosofía de la historia y del espíritu. Pero sería hacer uso de un falso rigor pretender contar con principios perfectamente elaborados para hablar filosóficamente de política. Ante la exigencia de los acontecimientos reconocemos aquello que nos resulta inaceptable y es esta experiencia interpretada la que deviene filosofía». *Ibid.*, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, p. 139.

²⁶ *Ibid.*, pp. 154-5.

Si hay *acción*, es necesario evocar información, hechos, una discusión [...] argumentos, una preferencia dada a esto por sobre aquello, en breve, lo probable, lo cual Sartre no puede ver, porque él lo ve como un racionalista y le parece una disminución de nuestra certeza. [Pero] lo probable es otro nombre de lo real, es la modalidad de lo que existe [...]. No hay acción digna del nombre que sea “acción pura”. La acción pura, el partido “unánime”, son la acción y el partido vistos desde el exterior, y si Sartre entrara en ellos no podría, como todo el mundo, abstenerse de discutir más que de respirar. La acción pura, llevada al límite, es el suicidio o la muerte.²⁷

En la mirada estético-política de Merleau-Ponty, la acción nunca es pura, la expresión nunca es constituyente, el movimiento dialéctico nunca se acerca ni un centímetro al fin de la historia ni puede introducir en la realidad un orden apasionadamente deseado o filosóficamente imaginado que no surja del conflicto de opiniones y de fuerzas, de tradiciones y de expresiones creadoras, de estructuras y de prácticas al interior de –y hechas ellas mismas del mismo elemento que– la carne de lo social que se propone transformar. No hay respuesta a la pregunta sobre qué viene de las cosas y qué de la acción, sobre qué estaba ya allí y qué es novedad pura. Nuestra única certeza es que ningún extremo de la ecuación existe sin el otro. En el horizonte de configuración de la vida colectiva que llamamos régimen estético-político, esta irreductibilidad del carácter entrelazado de las dimensiones instituyentes e instituidas de la vida social se extiende a las cuestiones del poder y la representación, y a las del sentido de la definición misma del pueblo o de sus actores colectivos. En los regímenes epistemológicos y teológicos de la política, por otro lado, «el saber teórico que solo el partido posee» en el primero, o el “no-saber absoluto” del voluntarismo del segundo, llevan consigo la tentación de la acción pura –y cuando «los hombres desean crear cosas *ex nihilo*, allí es cuando lo sobrenatural reaparece».²⁸

Es verdad que Merleau-Ponty no investigó explícitamente las implicancias schmitteanas del ultradecisionismo sartreano. Lo que sí hizo, de todos modos, fue comprender cabalmente en su momento de origen las conse-

²⁷ *Ibid.*, pp. 164-6.

²⁸ *Ibid.*, pp. 211.

cuencias teológico-políticas de un marxismo al que la contingencia obligó a abandonar el postulado epistemológico de un conocimiento objetivo total sin por esa razón posponer el deseo de convertir en realidad su “verdad” filosófica. Pero «la certeza de ser el portador de la verdad es vertiginosa [y éstos] son los frutos envenenados de la *verdad deseada*: ella autoriza a avanzar contra todas las apariencias; ella es, en sí misma, locura». ²⁹ Y es a la manera de la verdad deseada que reaparece en nuestros días una de las formas más comunes del régimen teológico de la política: como respuesta al colapso del despliegue objetivo de la historia postulado por la epistemología política del marxismo—las otras continúan siendo, por supuesto, la persistencia y recurrencia de las teologías políticas cristianas en occidente, y las múltiples teologías políticas no-secularizadas de la escena global. Esta verdad deseada del voluntarismo postmarxista, quiero concluir, se convirtió primero en dominante en la política revolucionaria latinoamericana que siguió al éxito de la revolución cubana: la izquierda abandonó la narrativa epistemocéntrica y se alternó de allí en más entre la teología política secularizada de la violencia revolucionaria—bajo la forma del foquismo o guevarismo— y la teología política secularizada de la voluntad popular soberana—la izquierda populista. Por supuesto que éstas no fueron las únicas respuestas al colapso de la epistemología política del marxismo. Muy por el contrario, la principal alternativa surgida fue aquella que puede intuirse tanto en el “hablar filosóficamente de política” del propio Merleau-Ponty como en la inauguración de una izquierda democrática, estético-política, tanto teórica—con los aquí discutidos Lefort, Rancière, y ciertas lecturas de Arendt haciendo de epicentro— como práctica—con las transiciones a la democracia en Europa del sur, el Cono Sur latinoamericano y Sudáfrica, y la democratización de sus respectivas izquierdas, como sus principales ejemplos.

De todos modos, la verdad deseada, la acción voluntarista, cuando todavía entra en competencia conflictiva con la hegemonía del régimen estético de la política, tiende a convertirse en suicida o asesina—tanto metafórica como literalmente. Literalmente, en la forma de una violencia política que busca imponer a sangre y fuego su verdad filosófica. Metafóricamente, a la manera de actores políticos cuyas acciones voluntaristas generan las condi-

²⁹ *Ibid.*, p. 182-3.

ciones para su propia extinción y/o buscan demasiado proactivamente la de sus adversarios. Es más bien en su forma metafórica que la verdad deseada aparece ante nuestros ojos en algunas prácticas y discursos de la América Latina de hoy —una América Latina mayormente hegemonizada por el régimen estético de la política, es decir, por un horizonte de configuración de la vida colectiva que no se caracteriza por ofrecer las condiciones discursivas, prácticas e institucionales proclives para la consolidación de proyectos políticos teológicos (secularizados o no) o epistemológicos (marxistas o neoliberales). Esto no debería ser causa de relajación, de todos modos, ya que tanto los raramente metafóricos defensores de la verdad epistemológica del capitalismo anti-regulatorio como las tentaciones teológico-políticas de la izquierda populista y/o revolucionaria siempre podrán encontrarse —como ya lo hicieron trágicamente en el pasado— en ese lugar anti-estético más allá de las apariencias, en el que sólo los ciegos logran prevalecer.

SEGUNDA PARTE

Dialéctica política, dialéctica estética:
Más allá de la crítica a la estetización de lo político

Estetización y democratización: Benjamin, Rancière y la dialéctica de lo político

Por *Emiliano Gambarotta*

La relación entre estética y política brinda una clave de lectura a través de la cual aprehender los rasgos claves del modo en que la sociedad se da un orden y se desordena a sí misma, y especialmente de la práctica disruptiva que allí tiene lugar; la cual sólo puede ser percibida sobre el fondo de lo que disrumpe, de lo establecido. Abordaremos esta problemática a partir de la contraposición elaborada por Benjamin entre estetización (que es una despolitización) y politización del arte, planteo acerca de una lógica específica de la esfera del arte, pero a través del cual puede avanzarse hacia el diagnóstico de una de las lógicas centrales de la sociedad capitalista y moderna en que vivimos. A su vez, pondremos esto en contrapunto con la concepción elaborada por Rancière sobre la relación entre estética y política, en tanto, por un lado, es uno de los autores contemporáneos que con más fuerza ha retomado esta relación y, por el otro, su concepción nos posibilita, además de tender puentes con el pensamiento benjaminiano (por la innegable deuda que tiene con éste), introducir en nuestro trabajo un tercer elemento en esta relación entre estética y política: la cuestión de la democracia.

Con este fin, dedicaremos la primera sección a caracterizar la división de lo sensible *establecida*, es decir, no su lógica estructural formal, como hace Rancière,¹ sino la particular configuración que el proceso socio-histórico ha

¹ En efecto, sostiene que «esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible» (Jacques Rancière. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, p. 19). La que, como tal, da cuenta de una estructura aplicable a las más diversas sociedades concretas.

instaurado como la hoy prevaleciente. Y es justamente uno de sus rasgos centrales lo que podremos aprehender a través de la reflexión benjaminiana sobre la estetización, pues ella contiene ya un diagnóstico sobre cómo se divide lo sensible, sobre el modo de hacer, decir y ser en la sociedad capitalista y moderna. Este énfasis inicial en la perspectiva de Benjamin nos permitirá, en la segunda sección, percibir sobre ese fondo de lo establecido las características de las prácticas que lo disrumpen. Para, en la última sección, plantear un esbozo en torno a la cuestión de la democracia, a su dialéctica, apelando a la propuesta de Rancière pero retomando el conjunto de elementos que hemos venido trabajando a lo largo del texto, elaborando con ellos nuestra propuesta. Es decir que en base a la concepción benjaminiana y a su contrapunto vía Rancière comenzaremos a bosquejar una tercera cosa, distinta a esas dos, una concepción sobre lo político y su dialéctica en base a la teoría crítica reflexiva.

La despolitización establecida

El planteo benjaminiano contiene un diagnóstico de sociedad y es por ello que lo utilizaremos como clave de lectura para pensar la tensión entre politización y despolitización. Es decir, éste no alude a una lógica general de la división de lo sensible, sino más bien a «un régimen específico de identificación y pensamiento [...]: un modo de articulación entre maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones».² Esto marca una importante diferencia analítica en el uso que nuestros autores hacen de la noción de “estética”, pues para Rancière ella remite, en un primer nivel de análisis, a lo sensible (según su etimología) y a los modos diferenciales en que se lo parte, a la división de lo sensible como lógica estructural de todo ordenamiento de lo social, el cual, por tanto, tiene siempre una dimensión estética. Lógica ésta que adquiere diversas cristalizaciones particulares-concretas, dando lugar a lo que Rancière llama “regímenes de identificación”, es en este plano donde cabría ubicar la estetización de lo político planteada por Benjamin, sin por

² Jacques Rancière. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM, 2009, p. 7.

ello confundirla con el segundo sentido en que Rancière utiliza esta noción, refiriéndose a un “régimen estético”, el cual «se construye contra el orden representativo que definía el discurso como un cuerpo de miembros bien ajustados». ³ Hecha esta aclaración, con vistas a evitar la confusa igualación de las diferencias entre ellos, podemos ahora introducirnos en el diagnóstico benjaminiano y en la clave de lectura que éste nos brinda. Pues, en efecto, sostenemos que la oposición entre estetización y politización constituye una vía especialmente productiva para acceder a la tensión entre despolitización y politización no ya en la esfera del arte, sino en el espacio social en su conjunto. Ya que la particular experiencia que a través de esa tensión se tematiza contiene rasgos prototípicos de la lógica establecida en la totalidad social.

La estetización del arte, aquella que impacta en los modos de hacer, de ser y de decir propias del arte, tiene su instancia fundamental en la experiencia de la diferenciación de:

[...] una esfera llamada arte de aquellas otras búsquedas humanas, cognitivas, religiosas, éticas, económicas, o de cualquier índole. Aquí, el contenido de ese dominio aislado [...] es menos importante que su pretensión a la autorreferencialidad autotélica y absolutamente autónoma. Pues el anverso de esta pretensión implica excluir las consideraciones éticas, instrumentales, religiosas y de otro tipo de la esfera del arte. ⁴

Esta autonomía tiene una de sus banderas en la consigna “*l’art pour l’art*”, en la cual cristaliza ese carácter autotélico que es también la escisión de todo otro fin (y función) que no sea específicamente artístico. Fenómeno propiamente moderno, en tanto en las épocas “pre-modernas” (lo que nosotros modernos llamamos) la obra de arte tiene un estatus dependiente de su función

³ Jacques Rancière. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013, p. 14. Así, Rancière señala que su concepción de la estética de la política «no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de las masas designados por Walter Benjamin como “estetización de la política”» (Jacques Rancière. *Sobre políticas estéticas*. Op. Cit., p. 19); lo cual acontece, principalmente, porque se encuentran en planos analíticos distintos.

⁴ Martin Jay. *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 146. Lógica de autonomización de las esferas que caracteriza al proceso de modernización social según Weber.

dentro de otra práctica social, la religiosa;⁵ sin embargo, «con el advenimiento de la pintura del Renacimiento, la base *ritual* de la producción artística es cuestionada y el culto *secular* de la belleza comienza su propio camino». ⁶ Esta autonomía, entonces, entraña, por un lado, la emergencia de la práctica artística (de un modo de hacer, ser y decir, diría Rancière) como desvinculada del resto de las prácticas sociales, como no teniendo impacto en, ni viéndose impactada por ellas. Sólo sobre este fundamento puede postularse «un arte “puro” que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetivo». ⁷

Por el otro lado, da origen a ese “culto secular” de la obra de arte, como si su función en la práctica ritual hubiese dejado un resabio en el objeto, que se seculariza junto con la secularización (que es a la vez una autonomización) del arte. Ésta es una de las fuentes del aura de las obras de arte modernas y de la autoridad a ella ligada, por eso «el modo aurático de existencia de la obra de arte nunca queda del todo desligado de su función ritual», ⁸ aun cuando ya no sea un ritual religioso. Aquí hunde sus raíces la importancia de la “autenticidad” de la obra de arte, el valor dado a aquello que la hace irrepetible y que no puede tener ninguna “copia”. Valor que carecía de sentido durante el predominio de su función cultural (en ese régimen de identificación), en efecto, «la imagen de una Virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes». ⁹ Así, la obra de arte constituye el centro de un ritual secularizado, que profesa el culto a la belleza, y es por ello que, según Benjamin, la consigna “*l’art pour l’art*” contiene una se-

⁵ Aquí, por tanto, el arte se inscribe en otro régimen de identificación, distinto al preponderante en la modernidad, uno en el cual «no hay arte hablando con propiedad sino imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y de la colectividad» (Jacques Rancière. *Sobre políticas estéticas*. Op. Cit., p. 23), por eso aquí la estatua de la diosa no es una obra de arte sino una imagen de la divinidad, tal y como acontece en lo que Rancière llama el régimen ético del arte.

⁶ Richard Wolin. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Berkeley: University of California Press, 1994, p. 188.

⁷ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1979, p. 26.

⁸ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” <Primera redacción>. En: *Obras*, Libro I, Vol. 2. Madrid: Abada, 2008, p. 17.

⁹ Walter Benjamin. “La obra...”. *Op. Cit.*, p. 21, nota 3.

cular «teología del arte».¹⁰ Oxímoron que da cuenta de cómo al perder su fundamento religioso, con la certeza que ella entraña –tanto sobre el sentido de la práctica, sobre sus fines como sobre sus relaciones con otras prácticas–, se busque tal fundamento en una nueva divinidad, una secular y propiamente artística: lo Bello, al que toda obra de arte auténtica rinde tributo.

Este modo de identificar qué es el arte, como arte puro y por tanto autónomo, esta estetización del arte, contiene una lógica despolitizante, en tanto hace de la práctica artística una materia únicamente estética, cuyo anverso es tornarla ajena al proceso de ordenamiento y desordenamiento de lo social, es decir, a lo político. Ya no tiene una función religiosa, pero tampoco tiene función social alguna, pues su única función tiene lugar en el interior de la esfera artística, y en esto consiste al estetización de esa práctica, de la que Benjamin habla.

A partir de esta lógica podemos aprehender un rasgo central de la estructuración de la sociedad moderna en su conjunto,¹¹ es decir, la estetización del arte nos brinda elementos para avanzar hacia la captación de la estetización de lo político. Manera de aludir al proceso por el cual el espacio social y su lógica se autonomizan de las prácticas de los agentes, volviéndose, este producto de la praxis social general, algo ajeno, extraño y, en última instancia, inmodificable por esa praxis. A esto es a lo que se alude con la noción de “segunda naturaleza” (que Benjamin retoma del Lukács de *Teoría de la novela*), en referencia a cómo la lógica social puede conocerse e incluso podemos adaptarnos a ella pero no modificarla. Este modo en que se instauro lo establecido en su evidencia natural es, quizás, uno de sus mecanismos de reproducción más capilares y difíciles de aprehender, sin que por ello sea menos dura su “violencia conservadora”, sino más bien al contrario, al sumergirse en el olvido (y toda reificación es un olvido) la historia de su establecimiento y, con ella, la “violencia fundadora” que lo generó.¹²

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ Y de sus diversas esferas autonomizadas, abordando, por ejemplo, la “cientificación de la ciencia”, su pretensión de neutralidad etcétera (al respecto véase Emiliano Gambarotta. *Hacia una teoría crítica reflexiva: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno y Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Prometeo, 2014).

¹² Cf. Walter Benjamin. “Para una crítica de la violencia”. En: *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007.

Todo esto late también debajo de la concepción ranciereana de la división policial de lo sensible, la cual tiene su pilar central en «la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o la vida privada, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir». ¹³ Sin embargo, para nosotros la cuestión aquí es aprehender la lógica específica de la división policial de lo sensible en que vivimos, del “régimen” capitalista y moderno. Cuestión no abordada por Rancière, pues su planteo marca las características generales de toda división de lo sensible (o de todo régimen policial), delineando sus rasgos estructural-formales (gesto estructuralista, en una versión “post”, que no deja de estar presente en su pensamiento), sin brindar elementos a través de los cuales aprehender las particularidades concretas de *este* régimen policial (como veremos más adelante, ésta es también una característica que limita su concepción de lo político y de la democracia). Por eso sigue siendo en el planteo benjaminiano en el que encontramos la clave de lectura para caracterizar ese fondo sobre el cual percibir la práctica capaz de disrumpirlo.

Fondo que tiene una de sus particularidades en ese proceso de autonomización de las esferas y, en última instancia, de la sociedad toda, convertida en una segunda naturaleza; estructurándose de esta manera el *espacio* social moderno. Esto se entrelaza con la producción social de un *tiempo* también escindido de las prácticas de los agentes, es decir, que tiene su propia lógica y necesidad situadas más allá del alcance de tales prácticas. Sobre esta base se constituye, entonces, como «un tiempo continuo y homogéneo, exento de acontecimientos». ¹⁴ Un tiempo vacío, sin interrupciones, que, justamente por ello, reproduce siempre lo mismo. Ésta es la otra dimensión de la estetización del arte, de la experiencia que ella implica, lo cual incluye a un modo de práctica que tiende a anular a la práctica, que produce una necesidad “natural” ante la cual sólo cabe la resignada contemplación o la instrumental adaptación. En este marco, surge el interrogante sobre cómo la práctica artística y su producto, la obra de arte, produce esa temporalidad vacía y homogénea, o bien abre la posibilidad de su disrupción.

¹³ Jacques Rancière. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010, pp. 61-62.

¹⁴ Jacques Rancière. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra, 2011, p. 44.

Y, siguiendo a Benjamin, podemos sostener que esta tendencia en lo político de la obra, su impacto de totalidad, no reside en la sobreimposición de una orientación política determinada que haga de la obra un mero vehículo instrumental para la propagación de esa orientación, reduciéndola casi a propaganda. Pero tampoco reside en su forma o en su contenido en sí mismos (con la escisión adialéctica que ello entraña). Antes bien, reside en el punto de adherencia entre esas instancias, en la práctica misma, en el modo de hacer (que es un modo de producción) que ella pone en práctica. Por eso la clave está en preguntarnos no cómo es la relación de una obra literaria (por ejemplo) con las relaciones de producción de su época, sino en indagar «¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras». ¹⁵ Es en la técnica, entonces, en esa dimensión de su materialidad, donde hay que rastrear la consecuencia que una obra literaria (o artística en general) tiene para la estructuración de la propia esfera literaria y para lo político. Así, la estetización del arte es una técnica (un modo de hacer, que es también de decir y de ser, para plantearlo con Rancière) que reitera y exhibe las sedimentadas formas establecidas, que hace de ellas fórmulas fijas cuya necesidad intrínseca produce siempre lo mismo.

Se experimenta al producto objetivado de la propia práctica como poseyendo una temporalidad que se rige por una necesidad completamente inalterable por esa misma práctica; sea que se presente bajo la figura del tiempo cíclico, con su carácter mítico, sea que cristalice en «la idea de un progreso del género humano en la historia [que] es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío». ¹⁶ En ambos casos el tiempo constituye un *continuum*, lo cual también se hace presente en la experiencia del sujeto sobre sí mismo, en su autopercepción. Experiencia que tiene su prototipo en el recogimiento burgués, cuyo «arquetipo teológico [...] es la consciencia de estar a solas con Dios». ¹⁷ No poco de ello se reitera

¹⁵ Walter Benjamin. "El autor como productor". En: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1998, p. 119.

¹⁶ Walter Benjamin. *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Buenos Aires: Piedras de papel, 2007, pp. 34-35.

¹⁷ Walter Benjamin. "La obra...". *Op. Cit.*, p. 51, nota 26.

en la actitud de quien, por ejemplo, contempla una pintura, admirando a la divinidad secularizada que allí habita. Pues su lienzo «invita al espectador a la contemplación; ante él, éste puede abandonarse al libre curso de sus asociaciones»¹⁸, curso que es el también el de un *continuum* del modo y la manera de percibir y dotar de sentido, pues «dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente»¹⁹. Son las características y transformaciones de tal modo lo que Benjamin busca aprehender, y a ello alude con la noción de estetización, que entraña, por tanto, una dialéctica entre la objetivada praxis social naturalizada y un modo de percepción subjetivo de carácter contemplativo. Por eso, es en las “asociaciones libres” donde menos libre es esta dotación de sentido, pues aquellas entrañan un “abandono” a ese condicionamiento histórico y su curso, a la corriente del *continuum* incorporado que el mecanismo de la asociación libre pone en práctica.

De esa dialéctica entre una instancia objetivada y una subjetiva surge la estetización. Ella se concreta en la obra autónoma, con su carácter aurático, pero no sólo, pues también es una potencialidad en la época de su reproducibilidad técnica. Cuestión ésta que cabe entender en toda la ambigüedad dialéctica del pensamiento benjaminiano, aquella que cristaliza en su referencia a Marx nada menos que en el primer párrafo del texto que dedica a esta temática, marcando así un tono para el conjunto del escrito. Allí señala que, como Marx en su análisis de la producción capitalista, él encuentra en la reproducción técnica tanto la posibilidad de una estetización crecientemente agudizada de las masas, como «el establecimiento de condiciones que posibilitan su propia abolición».²⁰ Estetización creciente que surge de que «*la reproducción en masa favorece la reproducción de masas*»,²¹ brindando un potente medio para que el fascismo lleve adelante su esfuerzo en pos de organizar a las masas recientemente proletarizadas. En tanto, en los grandes eventos reproducidos técnicamente la masa se ve a la cara, se expresa por esta vía pero no para alterar las relaciones establecidas; «*así, en consecuencia, desemboca en*

¹⁸ Walter Benjamin. “La obra...” <Primera redacción>. *Op. Cit.*, p. 42.

¹⁹ Walter Benjamin. “La obra...” *Op. Cit.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ Walter Benjamin. “La obra...” <Primera redacción>. *Op. Cit.*, p. 44 (las cursivas son de Benjamin).

la estetización de la política»,²² cuyo punto culmine es la captación de la guerra como un espectáculo a ser contemplado. La destrucción de la humanidad por la humanidad misma se experimenta como un programa más, que vemos en la tele mientras hacemos *zapping* con un partido de fútbol. Ésta es la terminación acabada de la teología del arte cuya máxima es “*l’art pour l’art*”, de esa política estética —en el sentido de Rancière— que es un momento de esta particular estética de la política. Así,

[...] la humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético del primer orden. Éste es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.²³

En resumen, la estetización constituye una lógica espacio-temporal o, mejor aún, una experiencia que nos brinda la clave para acceder a la captación de los mecanismos que producen (en la dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo) la despolitización del arte, pero también aquellos que generan la específica despolitización de lo político propia del modo moderno y capitalista de dividir lo sensible. Sin embargo, en estos materiales podemos encontrar también las condiciones que posibilitan su abolición, aquellas que generan una politización.

Politización, desubicación y abertura

Sólo después de haber discurrido por todo lo anterior podemos comprender la importancia de apostar por una politización que disrumpa esa lógica, además de evidenciarse cómo únicamente sobre el fondo que esa misma lógica constituye es que resultan perceptibles las características de dicha disrupción. A esto remite, justamente, la noción de política en Ran-

²² *Ibid.*, p. 45 (las cursivas son de Benjamin).

²³ Walter Benjamin. “La obra...”. *Op. Cit.*, p. 57.

cière, la cual sólo es perceptible sobre el fondo (estructural-formal) de la policía, pues aquella es la actividad que rompe con el orden que ésta entraña. Por eso la política «es siempre un modo de manifestación que deshace las divisiones sensibles del orden policial mediante la puesta en acto de un supuesto que por principio le es heterogéneo»,²⁴ alterando el orden sensible que la policía naturaliza. Así, «la actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar»,²⁵ evidenciando la contingencia de ese orden, su carácter «no natural». Punto éste de estrecha vinculación –sobre la que habremos de volver– con el «régimen estético de identificación del arte», según lo concibe Rancière. Pues dicho régimen pone en juego un «sensible desligado de sus conexiones ordinarias, [que] es habitado por una potencia heterogénea»,²⁶ cuya heterogeneidad se percibe también sobre un fondo, se produce «por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias»²⁷. Nuevamente vemos cómo ésta es una problemática atinente a un modo de experiencia, en efecto, la cuestión estética:

[...] trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas [las obras de arte] se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales [...], pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte.²⁸

La politización y su disrupción tiene un primer rasgo en la ruptura de ese fondo de esferas plenamente autonomizadas que se presentan como carentes de toda función que no sea la específica de esa esfera (“el arte por el arte” es la bandera de ello), es decir, como carentes de toda función en lo político. Frente a esta lógica, la politización del arte se percibe en su carácter de prác-

²⁴ Jacques Rancière. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996, p. 45.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Jacques Rancière. *El reparto...* Op. Cit., p. 24.

²⁷ Jacques Rancière. *Sobre políticas estéticas*. Op. Cit., p. 24.

²⁸ Jacques Rancière. *Aisthesis*. Op. Cit., p. 10.

tica social, entrelazada con el resto de las prácticas sociales y con las relaciones sociales de producción, en definitiva, da cuenta de cómo la obra de arte «está en ellas», según planteaba Benjamin con su interrogación por la técnica. Y esa percepción no es posible si no es a través de una reconfiguración de lo sensible, del modo en que el régimen del arte autónomo y aurático parte y reparte. En este denso sentido la política implica una desclasificación, un «deshacer la supuesta naturalidad de los órdenes»,²⁹ alterando la distribución del cosmos social, al sacar de “su” lugar “natural” a las cosas, los cuerpos y las capacidades. Ésta es una de las marcas de la dimensión *caótica* de la política, que desordena al orden policial, al producir un sensible desubicado, es decir, pone en práctica una lógica de la desubicación. Por esta vía la politización del arte conduce a la politización del *espacio* social en su conjunto, mejor aún, a la politización de lo político.

Esto es lo que Benjamin encuentra como una potencialidad en la reproductibilidad técnica, capaz de «quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura»,³⁰ es decir, arruinar el culto a la obra de arte auténtica, su experiencia teológica secularizada, y con ella la estetización que el arte puede impulsar. Pues la reproductibilidad cuestiona la idea misma de autenticidad, al no haber un original al cual atribuirle dicha característica, atrofiándose así el aura a ella ligada y, con esto, «lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad».³¹ Aquí reside la potencialidad de la reproductibilidad técnica³² para arrancar a la obra de arte y a su práctica del contexto ritual en el que está inscrita. Por eso Benjamin sostiene que «la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural»³³; pues con ella «toda la función social del arte resulta transformada por entero. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, *pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política*».³⁴ Cambia su

²⁹ Jacques Rancière. *En los bordes...* Op. Cit., p. 52.

³⁰ Walter Benjamin. “Pequeña historia de la fotografía”. En: *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007, p. 194.

³¹ Walter Benjamin. “La obra...”. Op. Cit., p. 22.

³² Sin embargo esto es tan sólo una potencialidad, el contexto ritual parece reintroducirse de diversas formas, incluso en el cine. No sólo a través del culto al *star*, sino también en aquellos grupos que se distinguen por su carácter “cinéfilo”, haciendo de las películas objetos de culto y de ir al cine un ritual.

³³ *Ibid.*, p. 32.

³⁴ Walter Benjamin. “La obra...” <Primera redacción>. Op. Cit., p. 18 (las cursivas son mías).

lugar natural, se desubica y al hacerlo, al modificar así ese fondo que es la división estetizante de lo sensible, torna perceptible su implicación en el ordenamiento y desordenamiento de lo social, el cómo “está allí”, su función política.

Politización del arte a través de una lógica de lo desubicado que marca un sendero cuyo recorrido nos permite aprehender esta dimensión de caótica disrupción no sólo de la estetización del arte sino también de la de lo político. En definitiva, frente a la despolitización que esa división policial de lo sensible establece, marca la posibilidad de orientar la práctica hacia una politización de lo político que arruine la segunda naturaleza y sus evidencias, que choque contra ese orden policial que se experimenta como «una relación “armónica” entre una ocupación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un tiempo y un espacio específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y de hacer adecuadas a esas actividades».³⁵ Ese fondo es alterado por la práctica disruptiva que desnaturaliza su modo de repartir en el mismo concretar la manifestación de una capacidad otra de la que se espera y asigna a un agente determinado, es decir, en su producir un lugar otro, una desubicación que genera disenso al poner en conflicto diversos regímenes de sensorialidad.³⁶ Y la modificación de ese fondo es a la vez una alteración del cómo se lo percibe, de ese modo y manera de percepción sensorial del que hablaba Benjamin; tornándose visible lo invisible o palabra el ruido.

A partir de esto podemos captar en toda su densidad el carácter disruptivo (desubicante) de las prácticas que introducen un disenso en torno a la división, propia de un determinado régimen policial, entre lo público y lo privado. División por la cual se reparten qué cosas pero también qué cuerpos y cuáles conflictos pertenecen al espacio público y cuáles al privado. Es a través de estas lentes que podemos ver, por ejemplo, cómo la lucha salarial:

³⁵ Jacques Rancière. *El espectador...* Op. Cit., p. 46.

³⁶ El disenso «es, en sentido estricto, una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión» (Jacques Rancière. *Sobre políticas estéticas*. Op. Cit., p. 55).

[...] fue primero una lucha por desprivatizar la relación salarial, por afirmar que ésta no era ni la relación de un amo con un doméstico ni un simple contrato establecido, caso por caso, entre dos individuos privados, sino un asunto público que concernía a una colectividad y que correspondía, en consecuencia, a formas de acción colectiva, de discusión pública y de regla legislativa.³⁷

En lo cual se ve cómo esa disrupción caótica se manifiesta como una desubicación que entraña, por supuesto, un conflicto, pues no hay que dejar de tener en cuenta a las prácticas tendientes a “poner en su lugar” a lo desubicado. Sin embargo, la generación de ese conflicto, que disrumpe la “relación armoniosa” naturalizada, es una instancia ya de politización de lo político.

El segundo rasgo de la politización del arte podemos detectarlo en aquello que Benjamin encuentra en los surrealistas, quienes tienen la voluntad «de romper con una praxis que expone al público las sedimentaciones literarias de una determinada forma de existencia, ocultándole en cambio esa forma de existencia. Lo cual significa, formulado más breve y dialécticamente: se ha hecho saltar desde dentro el ámbito de la creación literaria».³⁸ Frente a las formas sedimentadas, a las fórmulas establecidas que producen un *tiempo* vacío y homogéneo, que nos fijan en el ciclo dado o en el momento que nos corresponde dentro de las distintas etapas del “progreso”, sin poder acelerar o retrasar esos tiempos (como sí hace el cine), frente a ello entonces la politización del arte abre el movimiento que allí se cierra. Esto encuentra Benjamin, como una potencialidad, en el cine o, al menos, en ese «lado suyo destructivo, catárquico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural»,³⁹ con sus fijadas fórmulas objetivamente establecidas. Lo cual se entrelaza dialécticamente con la disrupción de la historia sedimentada en el modo de percepción subjetivo, siendo esto también una potencialidad de la

³⁷ Jacques Rancière. *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 82. Reparto de lo sensible que atraviesa la discusión sobre lo político en la sociedad capitalista desde el abordaje crítico de Marx a “la cuestión judía” hasta la “privatización” que señala Habermas en su *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*.

³⁸ Walter Benjamin. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. En: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1999, p. 99.

³⁹ Walter Benjamin. “La obra...”. *Op. Cit.*, p. 23.

técnica de reproducción técnica. En que se realice esa potencialidad, en que su modo de producción concrete esa disrupción o, por el contrario, reproduzca la fórmula sedimentada, es donde reside la diferencia entre la “fotografía constructiva” y la “fotografía creativa”. Pues esta última vive al amparo de la moda y su fetichismo, y en ello se devela que «el verdadero rostro de esta creatividad fotográfica es el anuncio o la *asociación*, por eso mismo es el desmascaramiento o la *construcción* su legítima contrapartida».⁴⁰ La fotografía creativa acompaña y refuerza ese “libre” curso de la asociación preformado socio-históricamente, mientras que la puesta en práctica de la técnica constructiva apunta a disrumpir esa lógica. Por eso esta última no reproduce sino que «suspende en quien la contempla el mecanismo de asociación».⁴¹

Nuevamente, es en la oposición entre cine y pintura donde más contundentemente se manifiesta esto, pues si el recogimiento, que la segunda favorece, propicia un modo de dotación de sentido que se abandona al curso sedimentado del mecanismo de asociación; el cine, en cambio, imposibilita ese abandono, pues en él la imagen «no puede ser fijada, ni como cuadro ni como realidad. El curso de asociaciones del que mira se ve enseguida interrumpido por su constante cambio. En esto estriba el efecto de *shock* propio del cine»,⁴² que genera una discontinuidad en el *continuum* del modo de percepción, abriendo el movimiento que allí estaba cerrado. En este marco, «la función peculiar de defensa respecto a los *shocks* puede definirse [...] como la tarea de asignar al acontecimiento, a costa de la integridad de su

⁴⁰ Walter Benjamin. “Pequeña historia...”. *Op. Cit.*, p. 199, (las cursivas son mías). Algo de esto late también en la oposición entre historicismo e historiografía materialista, pues el procedimiento (la técnica) del primero «es aditivo: suministra la masa de hechos que se necesita para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En el fundamento de la historiografía materialista hay en cambio un principio constructivo» (Walter Benjamin. *Sobre el concepto...* *Op. Cit.*, p. 37).

⁴¹ Walter Benjamin. “Pequeña historia...”. *Op. Cit.*, p. 200.

⁴² Walter Benjamin. “La obra...” <Primera redacción>. *Op. Cit.*, p. 42. Este efecto de *shock* de la técnica cinematográfica tiene que ser entendido en el contexto en que Benjamin escribe. No es seguro que en la sociedad actual, donde los sujetos ven cine (experimentan el montaje, el primer plano, etc.) antes de que aprendan a hablar, dicha técnica siga produciendo una disrupción en el modo de percepción, en definitiva, que no se haya sedimentado la percepción de esos procedimientos. Más aún, con la naturalización del montaje clásico pueden tornarse disruptivos otros modos de montar, como los que planteó la *Nouvelle Vague*, o el *Dogma 95*. Lo cual no desvaloriza las reflexiones benjaminianas, al contrario señala el carácter histórico de esos modos de percepción junto con la necesidad de pensar al *shock* sobre ese fondo, sin hacer de él una forma abstracta.

contenido, un exacto puesto temporal en la conciencia»,⁴³ es decir, tornarlo una vivencia vacía de diferencia, como el tiempo que contribuye a reproducir. Sólo el fracaso de esta “defensa”, la producción de una discontinuidad para con el curso que las fijas fórmulas establecen, abre la posibilidad de una experiencia.

Llegados a este punto podemos ver el segundo rasgo propio de la práctica de disrupción caótica, su producir la abertura del *tiempo* cerrado (sea bajo la figura del ciclo o la del progreso), poniendo en movimiento lo que éste fija, en un acontecimiento que genera la experiencia de una discontinuidad, alterando el *continuum* producto de la dialéctica entre la historia objetivada y el modo de percepción subjetivo. Por esta vía, entonces, la politización disrumpe la pasiva contemplación de la obra de arte—del producto de la práctica artística—, y esto es lo que, según Benjamin, logran los dadaístas, pues con ellos «de ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil». ⁴⁴ Se genera una abertura en relación con el producto de la práctica artística, pero que marca también el camino que posibilita no vivenciar como un espectáculo al producto de nuestra praxis social general. Para ello hemos de apostar por una alteración del modo de percepción a través del cual la humanidad se torna un espectáculo para sí misma. En definitiva, hemos de buscar producir la experiencia de una politización de lo político.

Estos dos rasgos caóticos de la práctica disruptiva, su lógica de la desubicación y la de la abertura—sólo analíticamente diferenciables, como lo es la dimensión espacial de la temporal en los procesos sociales—, se ponen en juego en esa cualidad táctil que primero los dadaístas, pero luego y sobre todo el cine recuperan. Dicha cualidad se caracteriza por entrañar una recepción disipada que, como tal, se opone al recogimiento burgués. Y esto es una recuperación pues «la arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad». ⁴⁵ La recepción táctil, la experiencia y la práctica

⁴³ Walter Benjamin. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En: *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986, p. 96.

⁴⁴ Walter Benjamin. “La obra...”. *Op. Cit.*, p. 51.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 53.

a ella ligada, no conlleva entonces la pasiva inmersión en la obra de arte aurática propia de ese burgués recogimiento, de su «recepción óptica». Por el contrario sumerge a la obra en el colectivo a través de su «uso directo como objeto práctico».⁴⁶ El énfasis en el uso y en la lógica de la práctica que éste implica anula la experiencia de la lejanía (por más cercano que pueda estar el objeto) propia del aura de la obra, atenta contra su divina certeza, y especialmente contra la resignación en la praxis que todo ello conlleva.

Pero para que esto acontezca resulta clave el que la reproductibilidad técnica acerque la obra a la masa, permitiendo que ésta se torne una semi-especialista en esa materia. El cine, por ejemplo, «pone al público en situación de experto»,⁴⁷ lo cual implica ya una alteración de la distribución de las capacidades. Por lo que la recepción táctil no sólo entraña una lógica que disrumpe el recogimiento burgués, abriendo su temporalidad, también produce una desubicación que pone en cuestión a esa contracara del proceso de autonomización de las esferas sociales que es la especialización del conocimiento, la cual—como la autonomización—es propia de la división moderna de lo sensible (según se lo ha abordado desde Weber, bajo la figura del especialista que torna imposible la existencia de un ser humano de cultura universal, hasta Habermas y su diagnóstico del “empobrecimiento cultural”). Aun cuando la especialización impulsa el desarrollo de la lógica propia de cada esfera, no por ello deja de tener un lado sombrío, el que no cualquiera tendrá la capacidad para participar de los asuntos específicos de una determinada esfera. Sólo el especialista (en arte, pero también en derecho o en economía) tiene voz, el resto sólo emite ruido.

Frente a esto, el cine favorece un comportamiento en el que «el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito».⁴⁸ En última instancia, pone a cualquiera en la situación de experto, lo cual disrumpe el reparto de las partes al señalar la capacidad del que no tiene capacidad. Esto tiene su cristalización más clara (aunque no necesariamente la más relevante) allí donde se produce una inversión de las ca-

⁴⁶ Frederic Jameson. “Presentation III”. En: Theodor W. Adorno et al. *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, 1977, p. 107.

⁴⁷ Walter Benjamin. “La obra...”. *Op. Cit.*, p. 55.

⁴⁸ Walter Benjamin. “La obra...”. *Op. Cit.*, p. 44.

pacidades y posiciones, por ejemplo, cuando el lector se torna autor (fenómeno que tanto interesaba a Benjamin). Ya no están quienes escriben (quienes son ubicados como escritores) y quienes leen, sino que cualquiera puede hacer una u otra cosa, sin que esté fijada su ubicación, al igual que podemos ser comparsas en el cine, y no sólo espectadores. Esta misma disrupción está detrás del proletario que no dedica su tiempo únicamente a trabajar y reproducir su fuerza de trabajo, sino que también escribe y sueña otros mundos (como se muestra en *La noche de los proletarios*), o del maestro que ignora la lección que enseña, así como del estudiante que ya tiene un saber en base al cual aprender cosas nuevas (*El maestro ignorante*). Acciones disruptivas que producen eso que, según Rancière, «significa la palabra “emancipación”: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo».⁴⁹

Esbozo democrático

Hemos visto que la práctica disruptiva contiene una lógica de la desubicación de las partes asignadas, y de la abertura de las fórmulas fijadas que reproducen un tiempo vacío. Y es en la técnica, en el modo de hacer pero también de decir y de ver que se pone en práctica, donde reside esa potencialidad disruptiva. A través de esto la politización modifica ese fondo que constituye la estetización del arte y de lo político, y al modificarlo se modifica también qué práctica se percibe como disruptiva. Es esta cuestión de(l) fondo la que aquí nos interesa, la del modo de ordenamiento y desordenamiento de la sociedad, y más específicamente la de la democratización de lo político.

Ahora bien, hablamos de “democratización” con esa sílaba final en “ción” pues, como señala Rinesi,⁵⁰ ella da cuenta de un movimiento, de la acción de democratizar pero también de su efecto (según consta en el diccionario). Lo cual nos permite problematizar la práctica disruptiva pero también y sobre todo su efecto, su perdurabilidad (o no) en el tiempo, es decir, su institucio-

⁴⁹ Jacques Rancière. *El espectador... Op. Cit.*, p. 25.

⁵⁰ Eduardo Rinesi. “¿Qué es el kirchnerismo?”. En: AA. VV. *¿Qué es el Kirchnerismo?* Buenos Aires: Ediciones Continente, 2010.

nalización, que es también la de un movimiento. Con este fin reservaremos el término “democracia” para la lógica social que mantiene ese movimiento de desubicación y abertura,⁵¹ con su dialéctica entre acción y efecto, por lo que este último no clausura dicho movimiento a través de la institucionalización de ubicaciones fijas. Entendemos la democratización, entonces, como un movimiento o, mejor aun, como el estilo de ese movimiento que no instituye un cosmos social, sino un caos.

Para abordar esta cuestión retomemos los elementos ya planteados acerca de la (des)politización; punto que nos acerca al argumento de Rancière según quien «toda política es democrática»,⁵² lo cual nos permite tender un puente entre ambas temáticas. En efecto, para Rancière «democracia es el nombre de una interrupción singular de ese orden de distribución de los cuerpos en comunidad que se ha propuesto conceptualizar con el empleo de la noción ampliada de policía». ⁵³ Y en esto se marca la cercanía de nuestro planteo con el suyo, pero también la distancia, porque si bien Rancière insiste en que «la democracia [...] no es un conjunto de instituciones o un tipo de régimen entre otros sino una manera de ser de lo político»⁵⁴ y, con ello, un modo del ser-juntos humano, su concepción termina haciendo de ella, una y otra vez, una modalidad de acción. Es decir, no se interroga por la perdurabilidad de su “efecto”, por la posibilidad de institucionalizar una división democrática de lo sensible. Su perspectiva tiene la potencialidad de permitirnos aprehender a la democracia como una acción que disrumpe lo establecido, introduciendo una nueva voz o un nuevo visible que hace saltar al sistema pretende cerrarse reduciendo lo diverso al Uno; de allí que «bien puede ser que el *demos* no sea otra cosa que el movimiento por el que lo múltiple se arranca al destino inercial que lo arrastra a tomar cuerpo como *okhlos*, en la seguridad de su incorporación a la imagen del todo». ⁵⁵ Pero tiene la limitación de no poseer los

⁵¹ Como veremos inmediatamente, nuestro planteo abrevia en la teoría elaborada por Lefort y, especialmente, en su reapropiación por parte de Martín Plot (*La carne de lo social*. Buenos Aires: Prometeo, 2008).

⁵² Jacques Rancière. *El desacuerdo*. Op. Cit., p. 129.

⁵³ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁵ Jacques Rancière. *En los bordes...* Op. Cit., p. 51.

elementos conceptuales para tematizar a la democracia como un “régimen”; en este sentido cabe preguntarse si, así como distingue diversos regímenes del arte, diferencia también distintos regímenes de la división de lo sensible de la sociedad toda.

La respuesta es un claro no o, mejor aún, sólo diferencia entre la policía, que es siempre una estructura del orden, y la política, como acción que interrumpe ese ordenamiento, desordenándolo. Consecuencia esto de que su teoría se asiente en la concepción de un régimen de distribución de carácter estructural-formal, sin características que lo particularicen (siendo éste un rasgo general de la matriz post-estructuralista), por lo que todo régimen será, en definitiva, una manifestación de esa estructura formal, de la policía.⁵⁶ El anverso de esto es hacer de casi cualquier acción que modifique ese régimen una manifestación de la política que, como vimos, es también de la democracia. No hay lugar aquí para tematizar el “efecto”, aquello que la acción política produce en términos positivos, lo cual la restringe a ser sólo la interrupción o desordenamiento de ese constante fondo policial.⁵⁷ Incluso cuando aborda las distintas formas de la democracia, éstas quedan reducidas a las diversas manifestaciones del dispositivo a través del cual se produce una subjetivación política que interrumpe el orden policial, a los elementos por los que se produce esa acción que es la democracia. Así, su concepción termina por sostener que «la democracia [...] es la *acción* que sin cesar arranca a los gobiernos

⁵⁶ Así, aun cuando Rancière señale que «hay una policía menos buena y una mejor», por lo que «una policía puede ser infinitamente preferible a otra. Esto no cambia su naturaleza, que es lo único que está en cuestión aquí» (Jacques Rancière. *El desacuerdo. Op. Cit.*, p. 46).

⁵⁷ En esto se evidencia cómo las nociones de “política” y “democracia” están en Rancière elaboradas a imagen y semejanza del concepto de “táctica” en De Certeau. En efecto, aun cuando no lo cita, ambos comparten la apropiación de la microfísica foucaultiana pero para preguntarse por las “maneras de hacer” que rompen con ella. Y son tales maneras las que De Certeau tematiza como tácticas, uno de cuyos rasgos centrales es que no se produce en un lugar propio, por lo que «debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña», solamente y ha de aprovechar «las “ocasiones” y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas. No guarda lo que gana» (Michel De Certeau. *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2010, p. 43). Al igual que la política y la democracia en Rancière, que han de actuar siempre en un terreno policial, a la vez que no acumulan lo que ganan, no instauran una división democrática de lo sensible, ni siquiera hay parámetros para señalar que se ha logrado una democratización de un régimen que sigue siendo policial.

oligárquicos el monopolio de la vida pública, y a la riqueza, la omnipotencia sobre las vidas». ⁵⁸

Frente a ello, la pregunta concreta que el recorrido a través del planteo benjaminiano nos deja es: ¿cómo romper la estetización de lo político en pos de instituir un régimen de politización de lo político?, es decir, ¿cómo concretar una democratización de la división de lo sensible y su reparto de las partes? ⁵⁹ Aquí la pista la brinda, una vez más, la relación entre estética y política, pues, según Rancière, la característica central del régimen estético del arte es «la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio-tiempo, de una *incertidumbre* con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible», ⁶⁰ produciéndose así «la suspensión de toda relación determinable», ⁶¹ de toda puesta en su lugar y fijación. En esa incerteza está la clave para institucionalizar y expandir a toda la sociedad, así como a cada una de sus esferas, el movimiento de democratización. Sólo el acogimiento de esa incerteza permite sostener en un sentido fuerte que la democracia es «el principio que instauro a la política fundando el ‘buen’ gobierno en su propia ausencia de fundamento». ⁶² Aunque quizás sea más preciso decir, en ausencia de un fundamento que clausure el movimiento al pretenderse situado por fuera del mismo, principio último que brinda la certeza sobre la que se fundamenta la división de lo sensible. La democracia es, entonces, un modo de lo político que se funda en la ausencia de certezas en sus fundamentos, acogiendo la incerteza en ellos. Por lo cual, no hay títulos o propiedades que establezcan una necesidad fija que ubica a las cosas, los cuerpos y las capacidades que conforman el gobierno, no hay una incorporación del poder, diría Lefort. Punto que evidencia la referencia a su planteo por parte de Rancière, y en nuestro caso a la teoría que en base a aquél elabora Plot. La cuestión entonces es cómo extender esta democratización a la esfera política, por su-

⁵⁸ Jacques Rancière. *El odio...* Op. Cit., pp. 136-137 (las cursivas son mías).

⁵⁹ Ahora bien, cabe preguntarse ¿por qué apostar por una democratización y no por otra cosa?, cuestión atinente a la orientación valorativa que, por cuestiones de espacio, no podemos abordar aquí, pero que hemos problematizado en Emiliano Gambarotta. *Hacia una teoría...* Op. Cit.

⁶⁰ Jacques Rancière. *Sobre políticas estéticas.* Op. Cit., p. 17 (las cursivas son mías).

⁶¹ Jacques Rancière. *El espectador...* Op. Cit., p. 59.

⁶² Jacques Rancière. *El odio...* Op. Cit., p. 59.

puesto, pero no sólo a ella, sino al conjunto de la trama social. Por lo que tal democratización no puede girar únicamente en torno a la deliberación electoral que se concreta en el sufragio universal, a través del cual se accede a cargos que, a la vez, han de ser renovados periódicamente; pues de ser así, ¿cómo podría avanzarse hacia una democratización de las relaciones de producción económica, por ejemplo?, ¿o de las relaciones de género?, ¿sería posible pensar una democratización de las ciencias y de las artes?

Ante esos interrogantes planteamos nuestra propuesta de una democratización como estilo de movimiento que mantiene jugando la desubicación y la abertura, que no lo clausura en un punto último que detiene ese movimiento, naturalizando la división de lo sensible, vaciando el tiempo para generar una “sociedad sin historia”, diría Lefort. Estilo que mantiene, entonces, el movimiento de abertura, sin producir fórmulas fijas que reproduzcan siempre lo mismo, sea en un mítico ciclo, o bien sea en la historia progresiva que Benjamin cuestiona y que ha sido un rasgo propio de los grandes relatos modernos. Pero sin que esto conduzca a la ausencia de toda institucionalización o, lo que no es más que su contracara, a concebirla siempre como un régimen policial, como le hemos cuestionado a Rancière. El doble rechazo que esto entraña nos lleva a plantear una dialéctica abierta entre percepción y fondo (entre “acción” y “efecto”) que no deja de apostar por una determinada manera de ordenar ese fondo, *a la vez* que busca transformarlo, desordenándolo.

Al mismo tiempo, este estilo mantiene el movimiento de desubicación, que atenta contra la naturalización de la distribución de los cuerpos, las capacidades y las cosas, contra la pretensión de que un título o una propiedad sea capaz de establecer el único modo de distribución válido. Nuevamente nos topamos con una pretensión de los grandes relatos modernos, cuya mirada atraviesa la trama social y, gracias a ello, puede darle su división correcta (¿qué otra cosa critica Rancière con las nociones de “arquipolítica” y “metapolítica”?); pero ésta es también la pretensión del “discurso único” que domina desde fines del siglo XX—aunque siguiendo a Hobsbawm podríamos decir que es el que ha inaugurado este siglo XXI—, pues aun cuando ya no se lo enuncie como tal sigue actuando en la naturalización de las relaciones sociales capitalistas, en lo impensable que se ha vuelto relacionarnos de una manera cualitativamente distinta. Sin embargo, esta desubicación no ha de entenderse como la mera producción de diferencias, con su relativización

de la mirada única que, como tal, nos deja en el nihilismo de no tener una manera nuestra de ver las cosas.⁶³ Antes bien, y nuevamente en doble rechazo con lo anterior, de lo que aquí se trata es de una dialéctica entre el movimiento centrípeto (de centramiento) y el centrífugo (de descentramiento),⁶⁴ que no eleva un punto de vista a “la” Visión pero que tampoco nos deja sin nuestro punto de vista, aquél por el que nosotros luchamos.

Este estilo de movimiento, en su abertura y desubicación, se ve clausurado por la consagración de un principio último que, en el mejor de los casos, se presenta como aquél que genera el movimiento del resto del sistema. Es, en definitiva, el establecimiento de una certeza o, mejor aún, la certeza *establecida* (con toda su violencia conservadora) lo que cancela el carácter dialéctico de la práctica en lo político y, con ello, su potencia de democratización. Frente a esto postulamos no una plena ausencia de fundamentos, sino el acogimiento de la incerteza en ellos, pues es sobre este pilar que puede mantenerse el estilo de movimiento de lo político que llamamos democracia. Su lógica de la desubicación y la abertura puede ser extendida al conjunto de las esferas sociales y a la sociedad como un todo, en una lucha por la democratización de la forma en que la sociedad se ordena y desordena a sí misma. Lo cual, tal vez, nos permita instituir en lo político un espacio y un tiempo, una experiencia, no homogéneos, que no estén vacíos de tanto estar colmados de siempre lo mismo.

⁶³ Estamos, en definitiva, ante dos manifestaciones de una “vista” que se pretende sin “punto”, sea la que atraviesa lo social y, por tanto, está fuera de él, con la omnisciencia propia de una secularizada divinidad; o bien sea la de un mero juego de diferencias que, como tal, las iguala a todas, dejándonos en la in-diferencia.

⁶⁴ Usamos estas nociones en el sentido dado por Maurice Merleau-Ponty. *Signos*. Barcelona: Seix Barral, 1964, pp. 134-135.

La trama estética de la dialéctica negativa. En torno a la potencia emancipatoria del arte en Adorno

Por Ezequiel Ipar

Ad-marginem, la dialéctica mimesis y racionalidad

En su *Teoría Estética* Adorno estableció una condición muy precisa que cumplen todas las obras de arte que él denominó “auténticas”. En estas obras nunca faltan dos momentos o fuerzas que son intrínsecamente contradictorias: el momento que él denomina “constructivo” y ese otro momento que aparece a lo largo de toda su filosofía, el momento “mimético”. Ambos forman parte de la dialéctica *sui generis* que las constituye, porque ambos forman parte de esa *unidad sui generis* que es la obra de arte.

Sabemos que el concepto de arte auténtico no implica, en el caso de Adorno, un juicio abstracto con pretensiones de distinguir en términos trans-históricos al arte “perfecto”, “bello”, “consumado” o “ideal”, sino que remite a la pregunta por el arte “correcto”, *verdadero para la actualidad* de los problemas de sus fuerzas materiales y de la sociedad de la que se diferencia. Este contenido de verdad histórico del arte depende, a su vez, de la posibilidad de que se lo pueda interpretar en cada situación particular. Con este objetivo, recurrió Adorno a la estética filosófica, para dilucidar bajo qué condiciones actuales las obras de arte podían encarnar una perspectiva verdadera sobre el mundo contemporáneo. Utilizando una expresión que no oculta una aparente paradoja (lo cual forma parte de las estrategias argumentativas de la dialéctica negativa), Adorno sostuvo que las obras de arte que podemos interpretar como auténticas o verdaderas son aquellas que logran realizarse como «sis-

temas de incompatibilidades» (*System von Unvereinbarkeit*),¹ es decir, como la unidad de fuerzas que no pueden ser reducidas a la unidad. Los conceptos de mimesis y racionalidad van a estar en el centro de la dilucidación de este sistema de incompatibilidades.

Así, la dialéctica entre la fuerza mimética y la fuerza constructiva de la obra de arte es el principal motivo de esta modalidad *sui generis* de la unidad, porque reúne una tendencia que sólo puede avanzar enlazando las partes en un todo, con otra que se despliega como diseminación de interferencias permanentes a cualquier operación de subsunción y articulación de la unidad, exponiendo la peculiaridad de las partes sin su conexión al todo. Adorno denomina al aspecto dinámico de esta unidad *forma abierta* (*offene Formen*),² ya que se trata de una forma que expone sus puntos ciegos y se relaciona con fuerzas contrapuestas a su matriz organizadora (obligándola a reiniciar perpetuamente el trabajo de su articulación). Del otro lado, este extraño modo de la unidad posee un aspecto estático en el que queda fijada como una *unidad arruinada*, desintegrada, desmoronada (*Zerfall der Einheit*),³ la cual se revela como síntesis de fragmentos discontinuos que ya no pueden funcionar juntos. La unidad de la obra de arte posee para Adorno esta doble condición de lo abierto y lo arruinado, de la *forma* que se abre por la presencia de materiales resistentes y de la *ruina* que aparece sólo a través de fragmentos discontinuos. Evidentemente, esta vacilación de la unidad pone en juego no sólo a la identidad de la obra, sino al propio lugar que la categoría de identidad va a asumir en el arte, derivándose de allí importantes consecuencias estéticas, éticas y políticas, cuyo primer bosquejo intentaremos aquí esbozar.

La propuesta adorniana, que quiere ver en el arte una instancia de lo no idéntico, depende de la posibilidad de demostrar que la racionalidad puede existir en la obra de arte sin la necesidad de actualizarse en una unidad que violenta a sus partes para determinarse completamente. Una figura como la que propone Homero en las labores de Penélope es una excelente imagen inconsciente del carácter procesual y abierto de la propia obra de arte. Teje du-

¹ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften* 7. Frankfurt: Suhrkamp, p. 274. Todas las traducciones de textos citados en idioma extranjero son mías.

² *Ibid.*, p. 326.

³ *Ibid.*, pp. 266 y 366.

rante el día para ganar tiempo frente al público, pero tan sólo para deshacer por la noche y en secreto la trama de sus logros hasta volverlos prácticamente indistinguibles del punto de partida. A pesar de que nunca deja de prometer su adecuación a la identidad que le tienen reservada sus conciudadanos, demuestra que se puede escapar de esa demanda con muy poco, con un artefacto inconcluso, que se deshace a sí mismo y aplaza indefinidamente la aparición de la determinación completa que la *forzaría* a ocupar un lugar preestablecido frente a los otros.

Si seguimos el desciframiento que hace Adorno de esta extraña situación en la que el arte introduce a la categoría de identidad tenemos que prestarle atención al menos a cuatro condiciones que él establece: a) En primer lugar, en la obra de arte las dos fuerzas que la constituyen se requieren mutuamente, puesto que ni la racionalidad puede darse sin la mimesis, ni esta última sin la articulación que instaura su logicidad;⁴ b) Luego, que exista una dialéctica entre ambas fuerzas implica que en la totalidad de la obra ambas están mediadas recíprocamente, vale decir, que no permanecen indiferentes la una frente a la otra como líneas paralelas que nunca se alcanzan, sino que adquieren un

⁴ Para Adorno, cuando falta o es desplazada una de las dos fuerzas automáticamente la otra pierde vigor y, finalmente, gravitación determinante en la obra. Esta constatación va de la mano con los distintos comentarios que realizó Adorno como crítico del modo en que se resolvieron las tendencias fundamentales del arte moderno. Según esta reflexión, allí donde la mimesis era históricamente radicalizada volviéndola idéntica a la totalidad de lo que sucede en la obra, ella degeneraba en una fuerza que destruye completamente la objetividad en el terreno de lo insignificante. Éste es el error que encuentra Adorno en quienes pretenden una fundamentación sensualista o vitalista del arte. Aluden a una componente de su constitución objetiva, pero la radicalizan de tal forma que la vuelven unilateral y abstracta. Tentados por la fuerza disolvente de la mimesis en lo no-idéntico que las obras de arte realizan, este movimiento puede devenir lo contrario de lo que se pretende que sea: un instrumento de liquidación de la cultura establecida. Puede notarse esta tendencia en la obra de Jackson Pollock, fundamentalmente en el período en el que predomina lo que se ha conocido como *action painting*. Para intentar oponerse a las convenciones que le permiten al sujeto la comunicación del contenido artístico, se recurre a la supresión drástica del sujeto (y del momento de articulación de la unidad), esperando que los materiales fluyan por sí mismos y hablen sin coerciones en una rara especie de lenguaje espontáneo de la naturaleza. El resultado esperado, sin embargo, nunca llega, porque los materiales inarticulados de la obra no logran, precisamente, *diferenciarse* del mundo extra-estético (y no pueden, por lo tanto, expresarse en el lenguaje particular que prometen). La multiplicidad sin relación con la unidad se vuelve indiferente, monótona y uniforme, como sucedió con muchas obras de la pintura aleatoria que terminaron encerradas en resultados que no eran diferentes a los de un ejercicio estadístico de colores esparcidos sobre una tela. El

nuevo carácter al entrar en relación;⁵ c) En tercer lugar, esta dialéctica de la obra de arte es *sui generis* porque en ella la mediación recíproca no implica un término mediador, ni produce la presencia de algo que encontraría su lugar entre la mimesis y la racionalidad. Esto sucede porque la mediación en la totalidad de la obra no las fusiona en un término medio, ni atribuye ambas a un término superior sino que, por el contrario, aumenta la intensidad con la que se rechazan, la incompatibilidad que existe entre los impulsos miméticos y la racionalidad; d) Finalmente, este sistema ve afectada su propia sistematicidad al no cumplir la promesa de poder ofrecer algo redondo, cerrado sobre sí mismo, en una auto-referencia que aparece como la única condición del sentido y la existencia. Son estas cuatro condiciones las que le van a permitir a Adorno afirmar que, en tanto síntesis de momentos incompatibles, la obra de arte es una totalidad fracturada (arruinada, desgastada y por eso también imposible) que habla.

Cuando se explora a fondo el problema de la unidad negativa del arte, reaparece para Adorno la cuestión de su expresividad. La autonomía del arte, que depende de un concepto enfático de negatividad frente a las formas sociales de circulación de la significación (claramente, éste es el momento “anti-social” del arte), no excluye por eso la relación con el sentido. De hecho, lo que Adorno hace es diferenciar y oponer al contenido expresivo de la obra

mismo desenlace puede hallarse en la tendencia modernista que absolutiza el momento constructivo. El constructivismo modernista pretendía prolongar el dominio subjetivo hasta superarlo y hacerlo desaparecer en el resultado. Frente al abismo del sentimiento de lo contingente que el arte moderno despertaba, la utopía constructivista consistía en llegar a algo necesario, una objetividad vinculante que fuese capaz de hacer surgir una nueva realidad artística. Ésta la obtenía luego de haber disuelto y reconstruido por completo el nexo de los elementos primarios del mundo extra-estético. Sin embargo, la paradoja que tuvieron que enfrentar artistas como Adolf Loos consiste en que la obra que no tolera nada que provenga desde fuera de sí misma, por reacción contra el historicismo y las finalidades heterónomas, termina sirviendo a su enemigo declarado: las artes aplicadas y el ornamentalismo. La radicalización del constructivismo que suprime el momento mimético de la obra termina siendo víctima de esta última al devenir mimesis de la racionalidad instrumental. Para la crítica de ambas derivas unilaterales del arte moderno *ver Ibid.*, pp. 329 y 92 respectivamente.

⁵ La racionalidad que entra en relación con la mimesis en la obra de arte ya no es la misma racionalidad que existe fuera del arte, por más que provenga de ella y mantenga siempre ciertas relaciones de dependencia en lo que se refiere a las técnicas aplicadas en la construcción. Tampoco la mimesis, en tanto tendencia o impulso vital, permanece igual a como era en el individuo que se vale de ella para protegerse y relacionarse con un entorno hostil en el mundo primitivo.

de arte frente a la construcción de la significación que circula a través de los diversos lenguajes de las distintas esferas de la vida social. Más aún, su posición descubre en la negación radical de los mecanismos que producen la unidad del significante y su articulación con el significado, en esas esferas de la vida social, el auténtico movimiento del sentido estético (que, en muchos casos, se da a conocer “sin palabras”). A esa consecuencia de la unidad negativa del arte Adorno la llama expresión:

La disonancia es tanto como la expresión; lo consonante, lo armónico quiere eliminarla adormeciéndola. La expresión y la apariencia están primariamente en antítesis. Puesto que la expresión sólo puede presentarse en la obra como expresión del dolor (*Leiden*), el arte tiene inmanentemente el momento, a través del cual, como uno de sus constituyentes, se defiende de quedar bajo la pura inmanencia de su ley formal [...] Que las obras renuncien a la comunicación es una condición necesaria, pero no suficiente, de su esencia no-ideológica. El criterio central es la fuerza de expresión, mediante cuya tensión las obras de arte devienen elocuentes con un gesto sin palabras. En la expresión se revelan como cicatriz social (*gesellschaftliches Wundmal*); la expresión es el fermento social de su forma autónoma.⁶

Si lo abierto y lo desintegrado caracterizan a la dialéctica entre el momento mimético y el momento constructivo, habría que pensar a la expresión como el efecto de esa mediación, interferencia y rechazo recíproco de ambos momentos en esta dialéctica. Esta señal que sostiene el “discurso” del arte no es entonces algo positivo, porque depende de una doble negación. Negación de la articulación de los signos extra-estéticos, cuando los repite en el espacio autónomo de su construcción formal. Y negación de esa unidad formal autónoma, cuando la mimesis disuelve la argamasa simbólica del material artístico significativo. Es en esta instancia muy particular donde aparece una negación de la negación que no es algo positivo, “lo positivo”, sino la radicalización, la intensificación de lo negativo. Por eso resulta tan adecuada la figura de la cicatriz (*Wundmal*), que Adorno utiliza para referirse a su dimensión expresiva. La herida (*Wunde*) que impide el cierre de la unidad del significado autónomo al que aspira, es el gesto sin palabras que la obra de arte nos

⁶ *Ibid.*, pp. 353 y 168 respectivamente.

presenta objetivamente. Adorno es muy preciso aquí. La herida es el único gesto, la única señal que la obra sostiene en el horizonte del sentido a través de la negación de la negación.

El conflicto de las interpretaciones del arte

Adorno siempre confió en que era la estética, sobre todo—pero no exclusivamente—como teoría del arte, el ámbito adecuado para producir los conceptos capaces de evitar que esta señal negativa del arte caiga, como si dijéramos, en el vacío. Por eso, para conocer la especificidad de la perspectiva adorniana, resulta interesante confrontarla con otras teorías que también intentan explicar la performatividad de los signos del arte en el mundo contemporáneo, me refiero a la sociología empírica, la hermenéutica y algunas perspectivas post-estructuralistas.

A pesar de ser frecuentemente denunciada por prestarle poca atención o por subordinar la dimensión lingüística del arte al interior de una teoría de la totalidad social de corte historicista, en una segunda lectura de la teoría estética de Adorno podemos desmentir esas acusaciones. Aun cuando aquí sólo bosquejaremos esta confrontación—pues no nos interesa adentrarnos en todo su detalle sino principalmente caracterizar, a través de ella, la perspectiva adorniana en su especificidad—, resulta evidente que los conceptos adornianos se construyen a sí mismos a través de una crítica que puede remitir a la interpretación que hacen de la dimensión lingüística del arte estas teorías que acabamos de mencionar.

En términos esquemáticos, se puede afirmar que la sociología empírica tiende a resolver los problemas del sentido del arte a través de la inscripción de los mismos en la lógica de intercambios y conflictos sociales dominantes, que se pueden describir en términos objetivistas al momento de la circulación y valorización social del arte. Como un bien simbólico entre otros, el arte es visto como un instrumento, un medio o un campo de las luchas sociales por el poder y el prestigio. En los términos teleológicos de una sociología de la acción, la sociología empírica se interesa por los conflictos en el arte, por lo que habría que denominar en sentido fuerte como las luchas *políticas en el arte*, pero al costo de invisibilizar o denegar la existencia de una *política del*

arte, que es precisamente lo que le interesa interpretar a los conceptos de Adorno. Cuando esta sociología estudia la naturaleza semiótica del arte la vuelve absolutamente dependiente de las estrategias de las posiciones sociales enfrentadas, transformando al sentido del arte en una cosa positiva que se posee, se retiene, se quita o se pierde frente a los otros, como si se tratase de un capital que ha de ser aplicado en el juego de fuerzas de las relaciones de poder macro o micro-social. Como consecuencia de esto, y a pesar de que no sea éste su propósito, esta interpretación termina disolviendo la particularidad del sentido (negativo) artístico en los circuitos de la comunicación social y reduce la dialéctica negativa entre autonomía y *fait social* del arte a la lógica de la comprensión identificadora y las estrategias de legitimación del poder de las clases.

Del lado de la hermenéutica, que transforma a la preocupación por el sentido interno del arte en un tema central de su propio proyecto filosófico, lo que se resalta siempre es el carácter originario del sentido que aparece en la obra de arte y su manifestación como un acto puro, absolutamente positivo. Su interpretación consiste entonces en abocarse a la ardua tarea de reconocer e identificar, en las señales que hace aparecer la obra de arte, el sentido profundo de un contenido único, que puede ser reinscrito en el horizonte de una determinada cultura afirmativa si se toman los recaudos para comprender, al mismo tiempo, su extrañeza (relativa –Gadamer– o absoluta –Heidegger–) y su multivocidad. Pero por eso mismo su extrañeza y su dificultad queda completamente desvinculada de su condición sensible, de la materialidad de los signos que el arte hace aparecer, para ser asignada a una hipotética superioridad y prioridad ontológica del contenido ideal del arte. La dignidad ontológica de la obra de arte que descubre la hermenéutica, la cual está puesta ahí para oponerse a la banalidad de la comunicación ordinaria y la industria cultural, suprime el carácter material, desesperado y frágil de la expresión artística, al asociarlo con la aparición de algo fundamental y originario.

Finalmente, la interpretación post-estructuralista del arte tiende a enfatizar la diseminación y el flujo del material artístico, procurando un concepto de diferencia que eluda la relación con la forma y todo lo que ella representa como categoría identitaria en la obra de arte. Esta supresión de la tensión entre la forma y lo formado puede hacer fácilmente del contenido estético

algo absolutamente insignificante, que ya no es la señal negativa de un problema, sino la afirmación de una diferencia pura en relación a la cosificación de la conciencia subjetiva, que conoce al mundo a través de representaciones que sólo proyectan su propia identidad. Volveremos sobre esta interpretación y su diferencia con la estética negativa, porque evidentemente se trata de la posición que más se aproxima a la del propio Adorno y, por lo tanto, la que mejor nos permitirá plantear los ejes de su interpretación de los signos del material artístico. Pero tenemos que analizar por el momento el cuadro general que conforman estas tres teorías desde el punto de vista de la estética adorniana. Con este análisis podemos mostrar –aun cuando aquí no lo hayamos más que bosquejado– de qué modo estas teorías, que parecen tener un acerbo muy superior para plantear la cuestión del sentido del arte, no son sino unilateralizaciones de alguno de los componentes que resalta Adorno, que evitan o disuelven el *contenido de verdad* (*Wahrheitsgehalt*) de la obra de arte que él intenta una y otra vez interpretar a través de la dialéctica.

Desde el punto de vista de la estética de Adorno, la sociología empírica del arte puede ser pensada como una unilateralización de la relación arte/no-arte, es decir, como una perspectiva que sólo se detiene en la observación de la dinámica social de la descarga anti-social de sus fuerzas. Esta unilateralización funciona suprimiendo por completo el juego interno de las fuerzas constitutivas (mimesis y racionalidad) y, por eso mismo, cancela cualquier relación interpretativa con la débil aspiración normativa que producen las señales del arte cuando se las comprende en su doble carácter, autónomas y *fait social* al mismo tiempo. Por su parte, la hermenéutica puede ser entendida como una supresión, pero en este caso de la fuerza mimética del arte. Es recién cuando se suprime la comprensión del trabajo de la mimesis (que es la fuerza que abre permanentemente la pura inmanencia del sentido trascendente del arte con *materiales* heterogéneos al horizonte de la significación artística) que se puede hipostasiar su contenido como la epifanía de un sentido ideal ontológicamente único. Por último, sostendremos que algunas versiones del post-estructuralismo desarrollan y aprenden de la diferencia del arte suprimiendo por completo el momento de lo constructivo y racional, que se encuentra también en esas vanguardias que les sirvieron de faro a muchas de sus experimentaciones filosóficas. La dialéctica negativa mimesis-racionalidad que propone la estética de Adorno es, desde este punto de vista, una crí-

tica de estas tres unilateralizaciones (de la relación, de la mimesis o de la racionalidad) de las teorías del arte contemporáneas, así como un intento por conservar sus elementos críticos en una nueva filosofía del arte.

Sin embargo, tenemos que reconocer que sostener la negatividad en el horizonte del sentido es lo más difícil para la teoría, porque ese esfuerzo aparece siempre como un modo de rehuir o indeterminar el contenido del arte a partir de consideraciones e intereses que terminan siendo introducidos por la ventana, como es el caso de la negatividad que termina refiriendo al compromiso ético-político o a una pura inversión esteticista de los valores dominantes a través de una versión idealizada de la autonomía del arte. Muchas objeciones tiene que enfrentar la estética negativa: ¿Qué papel puede tener la categoría de negación en un concepto plausible de expresión autónoma? ¿Cómo evitar que se neutralicen las pretendidas tendencias opuestas de sus momentos constitutivos en una síntesis teórica que terminaría ofreciendo tan sólo versiones moderadas de aquellas que critica? ¿Cómo puede darse un concepto negativo de expresión que dependa exclusivamente de problemas estéticos?

La pregunta que surge de todo lo anterior es si una relación negativa, como la que Adorno pretende entre racionalidad y mimesis, puede fundamentar efectivamente la diferencia del arte en el horizonte del sentido. Llegamos a ella al momento de indagar el contenido de esta peculiaridad de la dialéctica, si podemos llamarla así, que pretende un “sistema de incompatibilidades”, ilegible para la sociología empírica, intrascendente para la hermenéutica y falsificador para el post-estructuralismo, puesto que aquí la negatividad de las relaciones ocupa el lugar central. Llegamos a ella también porque contra intentos de este tipo se ha alzado, en su momento, la voz que cuestiona por insuficiente a la categoría de negatividad, cuando lo que se pretende es establecer la auténtica *diferencia* que introduce el arte en el orden del sentido.⁷

⁷ Ver Gilles Deleuze. *Différence et Répétition*. París: PUF, 1968, especialmente pp. 261-268 y 303-304. Ver también Jaques Derrida, *L'écriture et la différence*. París: Seuil, 1967, pp. 352 y 441.

Diferencia y negatividad

Sabemos cual fue la motivación central del rechazo post-estructuralista y el modo como se organizó filosóficamente la denuncia y la insatisfacción contra la “idea” de lo negativo. De hecho, estamos en el núcleo del problema, donde pululan todas las derivaciones. La imputación que la posición post-estructuralista le hace con mayor energía a la categoría de negación es su implícita (y, por momentos, explícita) complicidad con las categorías de la identidad. Allí donde lo negativo pretende expresar el movimiento que da origen a una diferencia, lo hace siempre al precio de situar esa diferencia al interior del campo de acción de la representación de una identidad. Condiciona lo diferente en una síntesis abarcadora que, al comprenderse a sí misma, pretende comprender también a lo que difiere de ella. Deleuze es sin dudas, en este aspecto de la protesta, el más vehemente:

Lo negativo es una ilusión porque la forma de la negación surge con las proposiciones que no expresan el problema del que dependen sino desnaturalizándolo, escondiendo su verdadera estructura. [...] Consideremos las grandes nociones negativas, de lo múltiple en relación con lo Uno, del desorden en relación con el orden, de la nada en relación con el ser: es indiferente interpretarlas como el límite de una degradación o como la antítesis de una tesis. A lo sumo, el proceso se halla fundado, a veces en la sustancia analítica de Dios, a veces en la forma sintética del yo [moi], es la misma cosa. En los dos casos se permanece en el elemento hipotético del simple concepto, al que se hace subsumir ora todos los grados infinitos de una representación idéntica, ora la oposición infinita de dos representaciones contrarias.⁸

Kant y Hegel nos pueden servir para aclarar el contenido de este rechazo. De hecho, son ellos quienes están siendo aludidos cuando se propone que lo negativo no es sino la desnaturalización de lo diferente, que surge cuando la diferencia es subordinada a la identidad de una representación, ya sea ésta la identidad del yo (Kant) o la identidad de Dios (Hegel). Tienen valor ejemplar

⁸ Gilles Deleuze. *Différence et Répétition*. Op. Cit., pp. 261-262 [trad. español: *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, pp. 305-306].

también porque, incluso para la propia denuncia deleuziana, ellos señalan un límite, figuran entre quienes fueron más allá en la búsqueda de la integración de la diferencia en el orden del discurso filosófico a través de la “idea” de la negatividad.

Ahora bien, el problema surge precisamente cuando lo diferente se integra al lenguaje como negación. La pregunta es por las condiciones y las consecuencias de la inscripción de lo diferente como algo negativo. Las posibilidades que están aquí en cuestión son dos (y sólo dos): el modelo de la *oposición* de Kant y el modelo de la *contradicción* de Hegel.

Según el punto de vista trascendental de Kant todas las diferencias dependen de una diferencia primera, originaria para el conocimiento: la diferencia que existe entre la unidad del yo y la multiplicidad de las intuiciones sensibles. Como esa diferencia sólo nos es dada al interior de nuestras representaciones, que ya son una unidad, hay que admitir que la unidad y la multiplicidad no sólo difieren entre sí, sino que se oponen, se niegan recíprocamente, puesto que en nosotros la unidad niega a la multiplicidad al sintetizarla y la multiplicidad niega a la unidad al diferenciarla. El contenido de la experiencia, la infinita multiplicidad de lo sentido, puede aparecer como diferente en relación al yo tan sólo porque entre ellos existe un conflicto, que es constantemente dirimido en las representaciones sintéticas del sujeto. Ambos, la multiplicidad y la unidad, existen así limitándose recíprocamente, en una relación en todo análoga a eso que Kant denominaba *oposición real*: dos o más fuerzas diferentes que se niegan recíprocamente producen en realidad un tercer término, que es el único lugar donde aquellas pueden ser reconocidas. A partir de esta oposición originaria entre el yo y el mundo, todas las diferencias van a encontrar su verdad en lo negativo. Hegel tan sólo desplaza el límite al incluir a la oposición en el tiempo, haciendo posible que lo negativo aparezca ahora como contradicción temporalizada. Su modelo son las sucesiones históricas en las que los términos opuestos ya no son estrictamente simultáneos y externos unos con respecto a otros. El acceso al lenguaje que Hegel permite de lo diferente coincide con su narrativización temporal, en la cual la diferencia transcurre ahora entre los momentos sucesivos de un mismo sujeto, cuya oposición nos es testimoniada por el último momento de la sucesión, que envuelve en su memoria los principios y las fuerzas que ha tenido que superar para llegar a ser lo que es.

Aun a riesgo de pasar por alto sus especificidades, puede afirmarse con cierto grado de justicia en relación a su pensamiento que tanto para Kant como para Hegel lo diferente sólo se vuelve pensable y enunciable discursivamente una vez que ha sido establecido el punto de vista que lo envuelve y sintetiza en una totalidad. De hecho, ese punto de resolución es idéntico al *logos* de la negación, que sirve para explicar su contenido objetivo. En el caso de Kant, la lógica de la oposición se vuelve enunciable gracias a los puntos de equilibrio, que son puntos de moderación recíproca que organizan el movimiento de las fuerzas enfrentadas. Sin esos puntos de equilibrio donde la oposición se sintetiza, lo que difiere se nos volvería impensable, completamente invisible para nuestras representaciones. El caso de Hegel, al menos para la interpretación corriente de su pensamiento, es muy similar en este aspecto. El contenido de las contradicciones internas del sujeto sólo puede ser enunciado gracias a que existen momentos privilegiados en los que éstas han sido superadas o apaciguadas. Es desde la identidad lograda que se piensa a lo diferente como algo negativo que la afectó (*en otro momento*).

Hasta aquí la crítica post-estructuralista de la idea de negación resultaría completamente justificable y, sobre todo, extremadamente aplicable a nuestra discusión. Cuando queremos pensar la diferencia del sentido del arte, ¿es suficiente que enfrentemos entre sí una fuerza que tiende hacia la construcción del sentido y otra que tiende a su negación? Si queremos afirmar que el arte no es una mera negación abstracta del sentido, sino que es capaz de *expresar* un sentido singular, ¿podemos determinar esa singularidad a partir de la unidad negativa de la racionalidad y la mimesis? Si lo negativo queda confinado a la oposición real o a la contradicción afirmativa sería difícil no darle la razón a Deleuze cuando afirma: «la diferencia no es la negación; por el contrario, la negación es la diferencia invertida, vista desde el lado pequeño. Siempre la vela invertida en el ojo de buey. La diferencia está invertida, en primer lugar, por las exigencias de la representación que la subordina a la identidad».⁹

Por esto mismo, los modelos de la negatividad de Kant y Hegel se convierten en los dos grandes fantasmas contra los que tiene que luchar (y de los

⁹ *Ibid.*, p. 303 [trad. español: p. 352].

que debe sacar inspiración) la teoría adorniana del arte, si quiere pensar con alguna precisión eso que denomina “sistema de incompatibilidades”, sin subordinar al pensamiento identitario la especificidad que este concepto quiere determinar. La sospecha es, a esta altura, muy clara. Cuando exigimos que la diferencia (del sentido) del arte surja de una relación negativa podemos estar ya embarcados en uno de los tantos intentos por neutralizar esa diferencia. Al pretender pensar la extraña radicalidad del sentido del arte a partir de su oposición a las significaciones convencionales podemos haber caído ya en la trampa de pensar esta diferencia desde un punto de vista de equilibrio, es decir, pensar la peculiaridad artística desde el punto de vista de las reglas semióticas dominantes. Que es tanto como silenciarla. Por eso los términos y la vehemencia de Deleuze señalan un problema real cuando hablan de “desnaturalización” de la diferencia y sugieren que el pensamiento ha, de alguna manera, “traicionado” a la expresión de quien habla diferente cuando transforma esa expresión simplemente en una negación del sentido instituido y de los códigos de significación que lo soportan:

Cuando interpretamos las diferencias como negativas y bajo la categoría de la oposición, ¿no estamos ya del lado del que escucha, y hasta desde el que ha entendido mal, del que vacila entre varias versiones actuales posibles e intenta “reconocerse” en ellas estableciendo oposiciones; es decir, no nos encontramos del lado menor del lenguaje, y no del lado del que habla y asigna el sentido? ¿No hemos traicionado ya la naturaleza del juego del lenguaje, es decir, el sentido de esa combinatoria, de esos imperativos o de esas jugadas de dados lingüísticos que, como los gritos de Artaud, no pueden ser aprehendidos sino por el que habla en el ejercicio trascendente?¹⁰

El nombre de Artaud puede servirnos para delimitar y sostener al mismo tiempo la intensidad del desafío. En nuestra argumentación reconocíamos que lo que Adorno denomina “momento racional” de la obra de arte tiende a coincidir con el procedimiento a través del cual se producen los significantes convencionales de la comunicación, seleccionando y articulando las partes materiales que van a formar parte de su unidad (ideal). Frente a la observación que hace Deleuze cabría preguntarse si la teoría de la negatividad esté-

¹⁰ *Ibid.*, p. 264 [trad. español: pp. 308-309].

tica, que exige que lo otro, lo diferente de la expresión artística surja de la oposición con aquel principio racional, no está ya “traicionando” el contenido de esa diferencia. Al indagarlo como algo negativo, que aparece como el sin-sentido del arte, ¿no queda de este modo construido y oscurecido por los moldes del sentido codificado, por el “lado pequeño del lenguaje”? Decíamos que para comprender los signos extraños del arte hacía falta indagar en ellos de qué modo la construcción de su unidad enfrenta los desafíos de su otro, que la modifican y subvierten. Tenemos que indagar ahora lo siguiente: ese otro ¿sólo puede expresarse mediante este desafío?, ¿el “trabajo de lo negativo” es una condición necesaria para poder alzar la voz de su diferencia?, ¿se trata, en definitiva, de que para manifestarse todo sentido, incluso el del arte, tiene que pasar la prueba de la racionalidad?

Deleuze sitúa muy bien el problema cuando nos advierte que lo que introduce la categoría de negatividad es el problema del punto de vista. Según su interpretación, la negatividad hace prevalecer la perspectiva del receptor por sobre la del productor, “desnaturalizando” el sentido del juego de dados que puso en obra y situándolo en condiciones que sólo son propicias para el “mal entendido”. Éste es “el grito de Artaud”. Él nos dice que es sólo porque intentamos comprender el sentido del arte desde el punto de vista de quien escucha (reclamando frente a la obra los derechos reconocidos de su código de significación) que nos representamos la singularidad de su sentido como una negación. La pregunta que formularía la posición post-estructuralista a propósito de esta cuestión resulta aquí completamente válida. Ella diría lo siguiente: ¿por qué no comprender al arte como la afirmación de una diferencia, que no tiene que pasar por la negación de algo externo para inscribir su singularidad? ¿Por qué no producir una teoría que esté masivamente del lado del productor del sentido en el arte, evitando usar para su comprensión los puntos de equilibrio que lo vuelven dependiente del receptor y de las síntesis del lenguaje que lo censuran y lo condenan a vagar en el mundo como un no-sentido?

Recordemos que para Adorno la mimesis, lo otro de la racionalidad, se introduce efectivamente en el arte como «lugarteniente de la vida no-dañada en medio de la vida dañada» (*Statthalter unbeschädigten Lebens mitten im beschädigten*).¹¹ Adorno parece sugerir que al momento mimético, portador y pro-

¹¹ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie...* Op. Cit., p. 179.

motor de un lugar del sentido *diferente* que sólo sigue la anarquía de los impulsos, los deseos y las experimentaciones, no lo podemos conocer sino en el medio del lenguaje que usamos con fines de identificación y comunicación del sentido de los objetos empíricos o de reconocimiento inter-subjetivo. Su sentido difiere precisamente porque en él la identidad no es ni un pre-requisito de su existencia, ni el *telos* temporal de su producción. Pero la vida no dañada que pretende cuidar el arte no sólo precisa de signos diferentes, que no sean vehículos de la violencia que el sujeto proyecta cuando domina el mundo en la identidad de sus representaciones, sino también de una relación diferente con los signos. Adorno no duda en relación a esto. Y es por eso que exige que el contenido mimético, el cual preserva y hace perseverar a esos signos y a esas relaciones excepcionales con ellos, atraviese la relación dialéctica con la racionalidad.¹² ¿No le imprime de esta manera una limitación? ¿No estamos aquí frente al último intento por *racionalizar* el contenido rebelde del arte, análogo a lo que sucede cuando se juzga con indulgencia a la magia desde el punto de vista de la racionalidad más avanzada? La negatividad se volvería de este modo el índice de una reducción, de una moderación de la diferencia del arte a partir de la oposición con su otro; reducción que realizaría la teoría en nombre de sus derechos interpretativos. Bajo esta perspectiva el arte se transformaría, en el mejor de los casos, tan sólo en el agente de una racionalidad más flexible y de un proceso de significación más am-

¹² Derrida intenta explicar esta posición de Adorno en un contexto muy propicio para desarrollar nuestra inquietud sobre lo negativo en la estética. Él imagina dos respuestas posibles, entre las que Adorno vacila, frente a la pregunta por el sentido de lo vivido durante el sueño: «¿Cuál es la diferencia entre soñar y creer que se sueña? Y en primer lugar, ¿quién tiene derecho a plantear esa pregunta? ¿Es el soñador sumergido en la experiencia de su noche o el soñador que se despierta? ¿Podría un soñador por otra parte hablar de su sueño sin despertarse? ¿Podría nombrar el sueño en general? ¿Podría analizarlo de forma justa e incluso servirse de la palabra “sueño” con plena conciencia sin interrumpir y traicionar, sí, *traicionar* el sueño? La respuesta del filósofo sería firmemente “no”: no se puede tener un discurso serio y responsable sobre el sueño, nadie podría contar un sueño sin despertarse. Esta respuesta *negativa*, de la que podrían darse mil ejemplos de Platón a Husserl, creo que define quizá la esencia de la filosofía. Este “no” liga la responsabilidad del filósofo al imperativo racional de la vigilia, del yo soberano, de la conciencia vigilante. ¿Qué es la filosofía para el filósofo? Estar despierto y despertarse. Completamente diferente, pero no menos responsable, sería quizá la respuesta del poeta, del escritor o del ensayista, del músico, del pintor, del director de teatro o de cine. O también del psicoanalista. Estos no dirían *no*, sino *sí, quizá, a veces*. Dirían *sí, quizá a veces*. Consentirían al acontecimiento, a su excepcional singularidad: sí, quizá

plio, pero nunca dejaría de estar bajo la tutela del lenguaje instituido, esa parte “pequeña del lenguaje” que pretende para sí la totalidad del sentido.

Si la relación negativa entre mimesis y construcción estuviera condenada a realizar una fundamentación como la que Deleuze denuncia, gran parte del proyecto adorniano quedaría condenado al fracaso, o a su neutralización en una teoría comunicativa del arte. También fracasaría el intento adorniano de fundamentar a partir del arte la particularidad de una dialéctica negativa. Sin embargo, aquello que la posición deleuziana denuncia de la dialéctica y de la negatividad, son precisamente todas las cuestiones que ya habían sido rechazadas por Adorno al determinar el carácter enigmático (*Rätselcharakter*)¹³ de la obra de arte: la primacía del receptor sobre la obra y el productor, así como la subordinación de su significación autónoma a la identidad con los otros signos culturales que organizan las formas dominantes de la comunicación social.

Todo el esfuerzo teórico de la obra de madurez de Adorno consiste en realizar una búsqueda muy semejante a la del post-estructuralismo, pero sin renunciar a la dialéctica y a la negatividad. Se podría decir que para enfrentar la reducción y la moderación de la diferencia que efectúan los modelos de la oposición real y la contradicción afirmativa, Adorno no renuncia a la contradicción, sino que por el contrario busca radicalizarla. El objetivo de su diferencia con la interpretación de lo negativo de Kant y Hegel podría enunciarse así: la teoría del arte puede mostrar que lo diferente no queda integrado al lenguaje (instituido) a través de la lógica de la negación, puesto que lo negativo que ella intenta expresar en cada interpretación del sentido de una diferencia sostiene una contradicción irresoluble con el lenguaje. En este último caso, lo negativo no supone la “subordinación de la diferencia a la identidad”, sino más bien la articulación de la complejidad y la dificultad inherente a la

puede uno creer y reconocer que uno sueña sin despertarse; sí, no es imposible, a veces, decir, durmiendo, con los ojos cerrados o completamente abiertos, algo así como una verdad del sueño, un sentido y una razón del sueño que merece no hundirse en la noche de la nada». Frente a este dilema –para Derrida– la peculiaridad de la posición de Adorno consistiría en su vacilación permanente entre el “no” del filósofo y el “sí” del artista, entre la negación vigilante de la pretensión de poder enunciar directamente el sentido que difiere del orden racional del discurso y la afirmación de esa capacidad. Ver Jacques Derrida. *Fichus*. Paris: Galilée, 2002.

¹³ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*... Op. Cit., pp. 182 y ss.

relación entre la diferencia y la identidad. La dialéctica que estamos examinando es un muy buen ejemplo de esta búsqueda.

Si observamos de cerca el contenido de la acusación post-estructuralista sobre la categoría de negación veremos que lo que se denuncia es una enorme operación de *simplificación* del sentido (de la diferencia). La contradicción se transforma a los ojos de Deleuze en un inmenso mecanismo (lógico) de simplificación de la productividad infinita del sentido, que lo reduce todo a una serie de oposiciones y de identidades pre-existentes que dependen de las representaciones del sujeto. Lo que desaparece de este modo del horizonte es la realidad autónoma de lo nuevo, lo nunca dicho, lo que no puede ser comprendido desde el punto de vista del lenguaje instituido. Y lo nuevo es, claro, una categoría central de la estética modernista que le interesa a Adorno (como filósofo, como crítico y como artista).¹⁴ Su desaparición nos colocaría efectivamente por detrás de lo logrado por las vanguardias frente al orden del lenguaje. En los términos de lo que hemos analizado hasta aquí como potenciales críticas a la relación negativa que quiere defender Adorno, se trataría de mostrar de que modo la novedad en el horizonte del sentido, el vínculo necesario que el arte modernista quiere postular entre lo nuevo y el sentido, sólo puede ser defendida de las traiciones que la acechan si se abandona la idea de lo negativo y se pasa a un pensamiento afirmativo, a una pura afirmación de la diferencia del sentido.

Podríamos concordar con Deleuze en el hecho de que tanto a través de la idea de la oposición real como de la contradicción afirmativa lo negativo tiende a reducir el sentido de lo nuevo al horizonte de lo ya dicho, al simplificar los términos que entran en oposición a una única dimensión, a un único plano, a una única cuestión, que es aquella en la cual la oposición entre lo nuevo y lo viejo puede hacerse efectiva. De este modo, la oposición determina un punto de encuentro que es en realidad un punto de fusión entre lo nuevo y lo viejo, que suele hacer de lo diferente algo subordinado a lo idéntico. Sin embargo, este carácter simplificador de la diferencia no es algo intrínseco a la negatividad. Se puede demostrar de qué modo esa simplificación

¹⁴ Para una revisión del concepto de novedad en la estética de Adorno, ver Sylvia Zirden. *Theorie des Neuen, Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2005.

ordenadora del sentido que provocaría la contradicción es tan sólo una lectura sobre lo negativo y no lo negativo en sí mismo. Lo que hay que interpretar con cuidado es la supuesta dependencia y complicidad de *lo negativo* con la identidad, en la unidad *sui generis* de la obra de arte.

El sentido como devenir, ¿finitud o infinitud de la dialéctica?

Con la dialéctica mimesis-racionalidad Adorno intenta mostrar cómo pueden darse momentos que atraviesan la contradicción sin simplificarse y sin apaciguarse, que es lo que sucede con movimientos análogos cuando se trata de las fuerzas de un *mismo* sistema (físico o espiritual) o de los momentos sucesivos de un *mismo* sujeto. Vale decir, la mimesis y la racionalidad se oponen en el arte sin el *a priori* y sin el *telos* de la identidad. La relación negativa entre ambos momentos implica, por el contrario, la radicalización de su diferencia. La tesis de Adorno sostiene que en la apariencia de totalidad de la obra de arte lo negativo lejos de poner a “la diferencia al servicio de la identidad”, pone, por el contrario, a la identidad como instancia de una expresión radical de la diferencia. En el lenguaje provocativo de Hegel, la negatividad en el arte se transforma en medio de la “astucia de la mimesis”.

Según la interpretación que hace Adorno del desafío del arte, éste comienza realmente cuando la fuerza de la mimesis *enfrenta* a la racionalidad (que es también la estructura, la logicidad, la escritura, la articulación significativa del arte) con un material heterogéneo, complejo, inmanejable. Pero no hay que confundir el planteo de este “enfrentamiento”. No se trata de fuerzas que se encuentra y se oponen en un mismo espacio de significación (como lo fueron la tonalidad para la música o los géneros narrativos para la literatura) o de posiciones enfrentadas en un mismo campo de relaciones (por ejemplo las posiciones que com/parten la ilusión de un mismo bien cultural en disputa). La confrontación mimesis-racionalidad interpreta el verdadero desafío de la diferencia del sentido del arte, porque hace surgir a la diferencia de la, en cada caso renovada, resistencia a la presión que intenta volver a utilizar los materiales miméticamente incorporados a las obras en la articulación de una totalidad. Sin esta oposición la diferencia, lejos de expresarse,

enmudece. Pero si al enfrentarse las fuerzas quedan integradas al sistema de significación que la racionalidad del arte propone, no se produce el devenir arte de la “verdadera” obra de arte. Ésta es la situación paradójica que cada obra de arte intenta resolver.

Para seguirle el rastro a la extraña *unidad* (de un «proceso detenido en sí mismo, cristalizado, inmanente») del sentido del arte, Adorno recurrió al concepto de *mónada*.¹⁵ Este concepto hacía referencia en la filosofía (“metafísica”) del siglo XVII a la posibilidad de realizar una “determinación completa” de las cosas que no violentaba ni su singularidad, ni su capacidad de auto-producción.¹⁶ A través de la integración de lo contingente en un sistema no-violento de partes, relaciones y totalidades, Adorno hace resonar en el carácter monadológico de las obras de arte (que coincide con el *desideratum* de su momento racional) un fuerte deseo de reconciliación. Todo arte (auténtico) produce –parece decir Adorno–, en su propio horizonte de sentido, la pretensión de haber realizado en la apariencia estética la utopía de una totalidad reconciliada, de una racionalidad que encontró finalmente para cada material e impulso su lugar, para cada fuerza su armonía y determinó para la totalidad de lo que aparece el sentido que ilumina sin violencia su esencia singular. Aquí radicaría su diferencia con las *otras totalidades* simbólicas, esto es, con las otras formas de construcción y los otros usos de los signos, que tienen necesariamente que reprimir a las singularidades materiales de los mismos para poder realizarse como discurso moral, científico, filosófico, etcétera. Esta potencialidad de la autonomía del arte, esta mayor libertad creativa con respecto a los otros lenguajes, que funcionan como garantes de la reproducción de la sociedad gracias a las pretensiones de universalidad en las que se basan, podría servir para reconocer a la auténtica *política del arte*.

Con el desplazamiento de la cuestión de la identidad que permite el concepto de *mónada*, al cual Adorno presenta como un «centro de fuerzas y cosa a la vez»¹⁷, se volvería pensable una unidad singular que integraría, en cada

¹⁵ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie...* Op. Cit., pp. 268 y ss.

¹⁶ Para una discusión de la relevancia de la concepción monadológica del arte en la estética de Adorno, ver Andreas Pradler. *Das monadische Kunstwerk. Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

¹⁷ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie...* Op. Cit., p. 268.

caso, a la racionalidad y a los impulsos miméticos. Sin embargo, la “verdad” de la dialéctica (negativa) del arte consiste para Adorno precisamente en lo contrario, esto es, en su capacidad para subvertir esta apariencia de reconciliación que ella produce, mostrando cómo las pretensiones extremas de una racionalidad de lo singular entran en crisis y se fracturan. En la interpretación del devenir interno de las fuerzas del arte, es la mimesis la que descompone el sistema de las partes de la unidad monadológica, exponiéndolo como algo necesariamente dañado, frágil, falso. La obra de arte produce ese daño y, en cada instante de la experiencia que suscita, quiere revocarlo. Pero es a través de esta negación de las pretensiones de una identidad reconciliada en el sentido singular de las obras como ellas alcanzan su verdadera expresividad y su diferencia. En ella resuena ahora un malestar, un sufrimiento, un dolor, del cual la negación de la identidad consigo misma de la obra de arte es una huella. La peculiaridad de la dialéctica en el arte consiste en producir este nuevo lugar de lo negativo, esta auténtica dialéctica negativa entre las partes, las oposiciones, la unidad, el devenir y la pretensión de reconciliación. Dialéctica que lejos de subsumir lo diferente en lo idéntico, pretende expresarlo en toda su dificultad, que es también su imposibilidad socialmente determinada.

Si quisiéramos establecer, entonces, la posición de Adorno en relación a una posible *política emancipatoria del arte* tendríamos que remitirnos a aquellas obras que son capaces de suscitar esta dialéctica (negativa) del sentido. En ella no se trata ni de la aparición excepcional de un sentido soberano, que se ejercería a partir de la posibilidad de una diferencia pura, ni de la racionalidad de un sentido autónomo, que pretende haber realizado en la mónada de la obra de arte la reconciliación entre la interioridad y la exterioridad que niega la cosificación general de la cultura. La dialéctica entre mimesis y racionalidad en las obras de arte expresa, por el contrario, la autonomía de un sentido impuro y la soberanía de una negatividad que sólo se realiza en la búsqueda que abre el aplazamiento del sentido. Sin imágenes reconciliadas, emancipación significa en el arte recomenzar, la fuerza para volver a comenzar la difícil construcción de los signos de un mundo interior y exterior que todavía no existe.

¿Esfera de valor o esfera devaluada? Habermas versus lo estético

Por *Marcelo G. Burello*

“[...] mis dispersas observaciones acerca de la cuestión de la modernidad estética [...] tienen un carácter secundario, hasta el punto de que sólo surgen en el contexto de otros temas y en relación siempre con las discusiones entabladas entre Adorno, Benjamin y Marcuse.”

Jürgen Habermas

«Aunque Habermas debe ser considerado un pensador de menores inclinaciones estéticas que sus mentores de la escuela de Frankfurt, no tendría sentido afirmar que no otorga importancia alguna al papel del arte en el proceso de emancipación.»¹ Supongo que esta frase de Martin Jay, quien con demasiada humildad supo autodenominarse alguna vez un “intelectual sinóptico” y ha terminado siendo bastante más que eso, me exime de mayores pruebas acerca de lo que en el medio académico se conoce como *status quaestionis*. No se defiende lo que no se sabe atacado, y más aún, atacado con verdadero peligro, si acaso no, además, con justicia. Cuando en su importante artículo de 1984 para la revista *Praxis* Jay pronunció *en passant* esta defensa del (supuesto) interés de Habermas por el arte, recogiendo el guante planteado por Sherry Weber acerca de la ubicua tensión existente entre venerar

¹ Martin Jay. “Habermas y el modernismo”. En *Socialismo fin-de-siècle*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1990, p. 156. Este artículo también fue incluido en la compilación que menciono en la nota siguiente, con ligeras variantes.

la experiencia estética y exigir la reflexión racional por parte de los referentes de la Teoría Crítica, la falta de remisiones a la esfera estética dentro de una teoría que pretendía reformular la racionalidad social moderna, como la de Habermas, ya llamaba la atención, al menos entre los lectores más atentos. Por ende, la contribución del norteamericano ensayaba la reposición de una ocupación habermasiana con la estética que más bien estaría escrita entre líneas, por así decirlo, a la vez que, con el tono propio del discípulo decepcionado, formulaba el reclamo de una mayor atención al asunto en el futuro. La breve réplica del propio filósofo, escrita casi de inmediato (y de hecho aparecida en la misma publicación), comenzaba honrando la “gran sensibilidad hermética” de su comentarista para luego desacreditarla tenuemente con la confesión que he incluido en mi epígrafe, y al cabo despachaba en cuatro hojas y en forma puramente retrospectiva una obligación no reconocida como tal.² La cosa se quedaba en el intercambio de cortesías y la aclaración de malentendidos, y nada más. Donde Jay pedía el *versus* en su auténtica acepción originaria, es decir, como una preposición que indica movimiento hacia una dirección, Habermas daba a entender un *versus* en el sentido que el vocablo latino ha tomado en el mundo anglosajón, es decir, denotando antagonismo o, al menos, desdén.

En realidad, la elección del paradigma estético en el célebre discurso de 1980 que presentaba al proyecto moderno como apenas incompleto y ciertos comentarios del *Discurso filosófico de la modernidad* (1985),³ entre otras páginas, podían hacer pensar, aún entrando en los años noventa, que el arte sí constituía, en efecto, un terreno propicio –aunque “secundario”– para las argumentaciones críticas de Habermas. De hecho, lejos estaba Jay de quedarse solo en esa línea exegética, no exenta de cierta dosis de *wishful thinking*: varios artículos algo posteriores sobre el filósofo también condescendían a formular alegatos análogos, ya sea rescatando cierto mal disimulado interés por lo estético, ya sea denunciando una contradictoria posición ante el campo

² Ver: Jürgen Habermas. “Cuestiones y contracuestiones”. En Richard Bernstein (ed.), *Habermas y la modernidad*. México: REI, 1993, pp. 305-343 (en especial, pp. 316-323; la cita del epígrafe: p. 316).

³ Ver: Jürgen Habermas. “La modernidad: un proyecto inacabado”. En *Ensayos políticos*. Barcelona: Península, 2000, pp. 265-283; y *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz, 2008.

del arte. «Es bastante raro encontrar una entrada sobre Habermas en una antología dedicada a las teorías estéticas de la Escuela de Fráncfort», confesaba un autor, por ejemplo, para proseguir reconociendo que «las preocupaciones estéticas no ocupan el centro de la escena en su producción crítica tal como lo hacen, digamos, en las *oeuvres* más literarias de Benjamin, Adorno y Marcuse. Pero aun así, son importantes». ⁴ Y en otro *paper* coetáneo podemos leer, asimismo: «Pese a sus reservas respecto del arte, Habermas apela a la estética como una gran fuente de nuevos sentido sociales». ⁵

Sin embargo, hacia fines de siglo hubo de ir quedando más o menos claro que las preferencias de Habermas se decantaban por el derecho y otras áreas de la vida social como la política, la economía y la ciencia, en desmedro del ámbito artístico-estético, que a la larga quedaría relegado para siempre entre sus indagaciones. Ya con la aparición de *Facticidad y validez* (1992), ⁶ posiblemente el libro más importante de toda la última etapa del autor (y uno de los menos leídos por sus críticos y oponentes), los esforzados exégetas que buceaban en pos de la reflexión estética dentro de las obras de Habermas pasaron a ser una suerte de detectives que plantan pruebas donde no las hay. Así, frente al testimonio del transcurso del tiempo, que en este caso se ha traducido en un corpus cualitativa y cuantitativamente monumental, lo de Jay ha pasado de ser una apología endeble a ser una declaración inculpatoria, en especial por provenir de un especialista y casi un amigo personal del filósofo.

¿Acaso es lícito sostener aún hoy que Habermas realmente le otorga alguna importancia al papel del arte? Su propia textualidad pareciera indicar lo contrario: entre el pensamiento habermasiano y la dimensión estética habría ido creciendo una no-relación, un bache que, si consideramos la magnitud

⁴ David Ingram. "Completing the Project of Enlightenment. Habermas on aesthetic rationality". En Ronald Doblin (ed.). *The Aesthetics of the Critical Theorists*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1990, p. 359. Una versión con ligerísimas modificaciones puede hallarse también en David Ingram. "Habermas on Aesthetics and Rationality: Completing the Project of Enlightenment". *New German Critique*, N° 53, 1991, pp. 67-103.

⁵ Kenneth Tucker. "Aesthetics, Play and Cultural Memory: Giddens and Habermas on the Postmodern Challenge". *Sociological Theory*, Vol. 11, N° 2, 1993, p. 200. Este trabajo, por lo demás, reprocha a Habermas su desatención respecto de lo estético y lo lúdico en tanto instancias de interacción.

⁶ Ver: Jürgen Habermas. *Facticidad y validez. Sobre el Derecho y el Estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso*. Madrid: Trotta, 2010.

de dicho pensamiento en la cultura y la trascendencia de dicha dimensión en la vida humana actual, podríamos elevar a la categoría de una evitación consciente, por ponerlo en jerga psicoanalítica. Pues de veras hay que esforzarse para disimular el escaso peso de un tema fundamental en tan magna producción. Y hay muchos motivos para asombrarse de este proceso, sobre todo si recordamos la formación académica y la filiación filosófica de nuestro pensador, que incluye –nada menos– a Adorno y Marcuse, entre otros, dos filósofos eminentes que impusieron a la estética como lid privilegiada (y *a fortiori* casi única) para discutir la cultura tardocapitalista. Frente a esos dos colosos, ¿encarna Habermas la bancarrota de la *promesse de bonheur* del arte? Por lo pronto, habría que desbrozar si se trata de un impedimento personal, debido a una presunta falta de paladar para el goce estético, o si en cambio su tesisura es una consecuencia casi lógica de las apuestas exageradas de los maestros del Instituto de Frankfurt y la encerrona en que dejaron a la Teoría Crítica a fines de la década de 1960.

Resulta del todo comprensible, entonces, que las tentativas de leerlo *malgré soi*, e incluso contra sí mismo, en busca de su tratamiento del fenómeno estético, abundan en las ciencias sociales de nuestro incipiente siglo. Animado por la desconexión entre el máximo epígono de la Escuela de Frankfurt y la praxis artística, desconexión al parecer tan desconcertante, el investigador sudafricano Pieter Duvenage trató de posicionarse con un estudio específico, en el que procuraba demostrar que el ámbito artístico-estético en realidad es un puntal invisible de toda la obra de Habermas.⁷ El libro, por cierto, pasó asaz inadvertido, excepto en algunos *journals* de gran prestigio y escasa repercusión, pero es un caso paradigmático por su esforzado intento y ¡jay!- por su parco logro, que no supera lo descriptivo y lo enumerativo. De hecho, una suerte similar había corrido un par de años antes el trabajo de Ulrich Paetzel, quien ensayaba un parangón entre las reflexiones sobre el arte y la cultura en Adorno y en Habermas.⁸ La maniobra era en principio difícil, en tanto la cuestión era crucial para el primero y más bien subsidiaria para el se-

⁷ Ver: Pieter Duvenage. *Habermas and Aesthetics: The Limits of Communicative Reason*. Cambridge: Polity Press, 2003.

⁸ Ver: Ulrich Paetzel. *Kunst und Kulturindustrie bei Adorno und Habermas. Perspektiven kritischer Theorie*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2001.

gundo, a menos a nivel explícito; que Habermas sea una de las mayores referencias estéticas post-adornianas, especialmente en lo atinente al concepto clave de autonomía del arte, no parece ser sino un malentendido. Pero hay que decir, en honor a la verdad, que este autor no dejaba de advertir desde el inicio mismo, justamente, que la sofisticada teoría social de Habermas adolecía de un “vacío” (*Leerstelle*) frente a la noción de industria cultural y la estética adorniana, lo cual no era muy brillante, pero siquiera ponía las cosas en su lugar.⁹

En síntesis, como bien lo detectara cierto perspicaz crítico en un artículo de una década atrás,¹⁰ el ademán de querer redimir, expandir o corregir al último Habermas encontrándole fuertes pronunciamientos estéticos ocultos —que él mismo ignoraría— o bien imponiéndole elementos postestructuralistas —que él mismo rechazaría— es un estereotipo que se está dando con relativa insistencia, dada la fácil constatación doble de que 1) se trata del mayor filósofo viviente, y 2) el arte y la estética están paulatina y virtualmente ausentes de su reflexión (presento ambas aseveraciones de manera simplificada y reduccionista, es cierto, *ma non troppo*). Pensemos que aún hoy, tanto la izquierda como la deconstrucción insisten en anunciar —y denunciar— que toda la realidad sociopolítica ha devenido una producción ideológica de la estética; ahí tenemos, sin ir muy lejos, a Paul de Man y Terry Eagleton.¹¹

Como contracara, en todas aquellas exposiciones panorámicas o introductorias sobre el pensamiento habermasiano tiende a prevalecer cada vez más el presupuesto de que no es que las cuestiones estéticas falten en él, porque en verdad no tendrían por qué estar necesariamente presentes.¹² A fin de cuentas, un intelectual consolidado puede optar por las armas más cómodas y los campos de batalla más convenientes, según sus gustos y habilidades. En

⁹ *Ibid.*, p. 5 y *passim*.

¹⁰ Ver: Lasse Thomassen. “Habermas and his Others”. *Polity*, Vol. 37, N° 4, 2005, pp. 548-560. El artículo analiza —entre otros— el citado libro de Duvenage.

¹¹ Cfr. Paul de Man. *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, 1998. También en: Terry Eagleton. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2011. A estos podría sumarse Fredric Jameson, con una diversidad de títulos que de un modo u otro sugieren la misma idea.

¹² Así he procedido yo mismo, de hecho, en *Habermas. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata, 2013. Texto cuyo propósito divulgativo y explicativo apenas si dejaba lugar para este tipo de problematizaciones.

el reciente *Habermas-Handbuch* (2009), por ejemplo, brilla por su ausencia toda entrada relativa al arte o la estética, y nadie pide disculpas por ello.¹³ Y lo mismo hay que decir de las muchas (¿demasiadas?) introducciones a su pensamiento en lengua alemana o inglesa. Un diagnóstico de superficie y en meros términos cuantitativos no puede más que arrojar como saldo el modestísimo lugar que finalmente ha venido a ocupar la esfera estética en el corpus habermasiano, esfera que sólo pasó al frente durante aquel épico lustro en que el filósofo embistió contra los posmodernos (o mejor dicho, contra los que decidió rotular y englobar como tales). ¿Habrá que pensar, en virtud de esto, que Habermas esgrimió el arte en esa embestida porque éste es más bien el instrumento predilecto del enemigo y nada duele más que una buena dosis de la propia medicina? La pregunta no sólo no es retórica, sino que además, para quienes seguimos con atención y respeto la trayectoria de este coloso del intelecto y nos sentimos interpelados por su lucidez y desafiados por sus propuestas (mucho más originales de lo que creen los aficionados a los fuegos artificiales de la filosofía ensayística actual), es una interrogación profundamente insidiosa. Está claro que el Habermas tardío ha incorporado dentro de su jurisdicción a esa provincia que le parecía vedada: la religión, aunque claro, sin dejar de verla como una “semántica” (es decir, buscando en ella el potencial cognitivo). Pero éste no ha sido el caso de la estética, que considerando su avanzada edad a la hora de redactar estas líneas, podemos suponer que quedará por siempre fuera de su registro. Y es imperioso sondear—siquiera a tientas—el cómo y el por qué de tal exclusión, sin abonar el trillado prejuicio de una falta de paladar estético en nuestro pensador. Porque si en algo ha de ser Habermas un modelo para propios y extraños, es en haber tratado de profundizar en aquellos campos en los que se sabía un neófito pero percibía cierta productividad filosófica. Va de suyo que si nuestro pensador hubiera presentado una rica potencialidad en el ámbito de lo artístico-estético, habría sido el primero en ahondar sesudamente en él, sin atenerse a intuiciones o preconceptos. No se me ocurre ningún otro filósofo que haya arremetido tanto contra sus propios déficits con el propósito de paliarlos.

¹³ Ver: Hauke Brunkhorst, Regina Kreide, Cristina Lafont *Habermas-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Metzler, Stuttgart, 2009.

Como es sabido, al desviarse programáticamente de la tradición de la Teoría Crítica ya a comienzos de la década de 1970, Habermas hubo de apartarse de los ámbitos que las dos figuras tutelares de esa *ecclesia visibilis* germánica, Horkheimer y Adorno, habían elegido privilegiar en sus últimos años como campos fecundos para la reflexión: la religión y el arte, respectivamente. Esta segunda vía también había sido tomada por otro distinguido personaje otrora miembro de la corriente: Herbert Marcuse, con quien Adorno, a pesar de muchas y ásperas divergencias, para los intelectuales y académicos de esa generación constituía una especie de sociedad tácita.¹⁴ Habermas, sin embargo, que había comenzado su carrera académica con una tesis de habilitación sobre la opinión pública de base literaria,¹⁵ apostó a mantenerse dentro de la epistemología y la gnoseología, y extendió sus intereses a la lingüística, lo que ulteriormente lo llevó a la teoría del derecho, abandonando progresivamente la dimensión estética, que a fines de la década de 1960 parecía ser el campo más fértil para las polémicas (digo “dimensión estética” con Marcuse, como equivalente a la esfera estética de Weber, es decir, no la Estética en tanto disciplina, sino más bien lo estético en un sentido sociológicamente moderno, como aquel ámbito judicial que el espíritu humano procesa tradicionalmente como lo bello, lo sublime, lo interesante, lo emocionante, etcétera).

Al examinar su obra de la década del setenta, salta a la vista que la cercanía profesional y personal de Habermas respecto de sus mentores Adorno y Marcuse (filósofos cuyas respectivas últimas obras, no casualmente, versaban sobre estética) no dejó un impacto profundo en cuanto al tema y el ámbito de sus reflexiones, con excepción del —por cierto, más que notable— artículo “Crítica concientizadora o crítica salvadora”, compuesto en 1972, ante el palmario y rotundo fracaso de la agitación social de los años sesenta.

¹⁴ En 1968, Adorno había declarado sobre su relación con Marcuse que «se trataba más de una cuestión de temperamentos divergentes que de diferencias teóricas» (Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, T. 20, II, p. 768). Y al comienzo de su postrero texto sobre estética Marcuse confesará, por su parte: «No es preciso indicar cuánto le debo a la teoría estética de Theodor W. Adorno» (Herbert Marcuse. *Die Permanenz der Kunst*. Munich/Viena: Carl Hanser, 1977, p. 6).

¹⁵ Ver: Jürgen Habermas. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

En dicho texto, que al cabo se agregaría a la reedición de *Perfiles filosófico-políticos* (1981) pero que reaparecería fragmentaria y veladamente en diversos momentos del libro inmediatamente posterior *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío* (1973), la estética emergía como uno de los territorios imprescindibles para rescatar la rica y compleja figura de Walter Benjamin, pensador que no casualmente ha sabido irrumpir como referencia luminosa ante las últimas grandes crisis y catástrofes. Y lo que resultaba duramente juzgado no era otra cosa que las utopías artísticas—por así decirlo—de Adorno y, sobre todo, de Marcuse, de quien el propio Habermas había dicho en pleno 1968 que «se ha convertido en el filósofo de la rebelión juvenil. Y con razón», y que justamente por eso había de pagar ahora los platos rotos del fracaso sentsentista.¹⁶

Luego, ya en los ochenta, sobrevino el aludido lustro de enfrentamiento con los posmodernos (una etapa que me atrevería a llamar el “período estético” de nuestro filósofo), donde el arte y la reflexión estética despuntaron como un recurso destacado a la hora de argumentar en pro de una racionalidad inherente a todas las prácticas modernas occidentales. Así, en lo que sin duda ha de considerarse su *opus magnum* para la historia del pensamiento humano, la *Teoría de la acción comunicativa* (1981), el arte, y en especial la literatura, aparecen como expresión de una “racionalidad estético-expresiva”, lo que no deja de ser un rescate ambiguo, en tanto se toma a esas prácticas como vehículos que manifiestan a la razón universal humana por medios que les son específicos, sin reconocerles la dimensión espontánea y potencialmente explosiva que otros pensadores querrían atribuirles y, más aún: el autor se refiere exclusivamente al momento del juicio crítico, en desmedro de las obras.¹⁷ En última instancia, bajo la consigna de que «la idea de Modernidad está estrechamente relacionada con la evolución del arte europeo»,¹⁸ por estos años se hacía visible la utilidad que la esfera axiológica de la estética le prestaba a quien se erigía como campeón de un “proyecto moderno”

¹⁶ Jürgen Habermas (ed.). *Respuestas a Marcuse*. Barcelona: Anagrama, 1969, p. 15.

¹⁷ Cfr., por caso, David Colclasure. *Habermas and Literary Rationality*. Nueva York: Routledge, 2010. Como lo indica su título, el libro se enfoca en la literatura, ciertamente una práctica intermedia entre lo racional y lo sensible, entre lo conceptual y aconceptual, y no en el arte en general.

¹⁸ Jürgen Habermas. “La modernidad...”. *Op. Cit.*, p. 272.

concebido a la vez como programa de ideas aplicado sólo a medias (o peor aún, mal aplicado) y como etapa histórica aún en vigencia.

Paulatinamente, como sea, el campo del arte iría desapareciendo de la apabullante producción habermasiana, que a la larga sí sabría darle cabida, en cambio, al estudio del fenómeno religioso o los debates acerca de la tecnología genética. Y si bien es verdad que durante el proceso de reunificación alemana el filósofo confrontó con algunos compatriotas escritores, como Christa Wolf, no es menos cierto que sólo lo hizo para discutir la validez de dicho proceso y sus consecuencias para la autoimagen de una nación tan históricamente traumada, y no para adentrarse en la legitimidad o la especificidad del discurso literario. No hay que descartar, claro está, que haya sido precisamente el conflictivo acoplamiento de la Alemania Oriental por parte de su gran hermana occidental (acoplamiento bautizado eufemísticamente como “unificación” y que no era sino una *pars pro toto* de la bancarrota del comunismo europeo) lo que llevó a Habermas a sumirse cada vez más en el campo de la racionalidad jurídica, en pos de respuestas a los nuevos desafíos planteados por tamaña hecatombe política para su nación y su continente.

Más allá de la historia de cómo se fue dando la indiferencia del filósofo que nos ocupa respecto del arte, un dato hoy fehaciente y que muy probablemente se suma a muchos otros motivos de su impopularidad en ciertos círculos atravesados por la filosofía finisecular francesa, el interrogante sobre esa relación merecería un abordaje en principio encarado en dos frentes: si por un lado cabe indagar sobre el por qué de esa ausencia en la producción del filósofo, también corresponde plantear la pregunta –siquiera para dejarla abierta– acerca del presunto carácter indispensable y fundamental de la reflexión estética para cualquier problematización seria de la realidad socio-política actual. A la hora de una teoría social que se propone una crítica totalizante y renovadora, ¿lo estético ha sido subvalorado por Habermas o sobrevalorado por tantos otros? Éste no es el lugar apropiado para abordar una cuestión tan gigantesca como la segunda, pero ojalá algunos comentarios sobre la primera arrojen alguna luz también allí, pues el presupuesto de que el juicio estético es determinante de la racionalidad social (o en algunas versiones, de la *i*-rracionalidad social) a menudo se desliza sin mayores recaudos ni calificaciones. No es improbable que el logro

más nocivo de la mentada “estetización de la política” sea el haber instalado la conmensurabilidad directa entre el discurso político y el discurso estético, cual si las argumentaciones de uno pudieran –y debieran– ser transpolables *mutatis mutandis* al otro. Tal vez este aparente olvido de Habermas sea un necesario recuerdo.

Es palmario que para un weberiano de estricta observancia como lo es Habermas, lo estético en tanto esfera de valor goza de una racionalidad específica, lo cual supone, entre otras cosas, una legalidad *sui generis* y una serie histórica propia, que discurre más o menos sincrónicamente –aunque no sin asincronías– con las demás esferas. Comparado con la recurrente preocupación por lo normativo (la moral) y lo cognitivo (la ciencia), entonces, el recurso apenas ocasional a lo artístico y lo literario en el transcurso de su vastísima producción no puede sino obedecer a un programa filosófico que fue buscando su propia identidad durante décadas y al cabo decidió encolumnarse tras una tradición deliberada, a saber: la de la construcción de consenso por vía argumentativo-deliberativa y con aspiraciones de universalidad. Este programa comenzó filiándose mayormente, allá por los años sesenta del siglo XX, a la lógica de las ciencias sociales en general, y acabó filiándose un poco más, ya en los años noventa, a la lógica del derecho, sin poder afincarse jamás del todo en el discurso estético, por su propia naturaleza. Pues es evidente que pese a los ingentes esfuerzos del pensamiento ilustrado por sistematizar y tabicar el juicio de gusto dentro de los parámetros de una relativa comunicabilidad social (pienso en Hume y en Kant, ante todo, aun con grandes diferencia entre ellos), rubricados por eminencias de siglo XX como Ernst Cassirer y Hannah Arendt (que Habermas conoce y respeta enormemente), los intentos de establecer y tabular una racionalidad estética plenamente conceptualizable –lo que equivaldría a decir plenamente discutible y consensuable– distan de ser satisfactorios. La estética como disciplina filosófica ha sido y sigue siendo una *scientia cognitionis sensitivae*, como lo quiso Baumgarten en el origen mismo de esta rama de la reflexión: para bien o para mal, una “gnoseología inferior”. A ojos de nuestro filósofo, cuando se pretende traer los procedimientos o los contenidos del arte a la vida social, se incurre demasiado fácilmente en una serie de operaciones que o bien desartizan el arte o bien estetizan la vida (lo que ciertamente es mucho más nocivo), sin hacerle honor ni a la praxis artística ni a la

praxis vital. Lo que a muchos pensadores tanto los entusiasma de la moderna “institución arte”, o sea su autotelismo, la célebre “finalidad sin fin” kantiana, que contrasta con la omni-instrumentalización en que pareciera recaer todo a manos de la idiosincrasia burguesa, la vuelve una equívoca utopía, o mejor, una tentadora tierra prometida: un refugio de matices esotéricos donde acogerse cuando la “racionalidad con arreglo a fines” (*Zweckrationalität*) que caracteriza el *animus* moderno mina nuestras esperanzas en un mundo mejor.

Y que la poesía o el arte puedan ser el reservorio de una verdad más profunda, a la manera de Nietzsche y Heidegger, justamente porque son ámbitos refractarios al pensamiento conceptual, es algo que desagrada todavía más a Habermas. Pues para la tradición ilustrada, que él se ha propuesto encarnar contra viento y marea, la sola noción de algo que se reporta como “verdad” pero que no es sino una experiencia íntima e inefable, una noción elaborada hasta el cansancio por los románticos, resulta lisa y llanamente aberrante. La hipóstasis de la *Anschauung* y la *Einfühlung*, de la intuición y la empatía como vías regias para “desocultar” verdades vedadas al pensamiento conceptual y sólo accesible a una instancia espiritual pre-racional o pre-conceptual, presuntamente más auténtica y originaria, siempre surtió un efecto irritante y desconsolador entre los miembros de la Escuela de Frankfurt, y más en especial en Habermas. Sus enemigos pueden endilgarle falta de paladar o incluso de paciencia para entregarse a las mieles del arte, pero sus seguidores alegarían que más bien se trata de una prevención ideológica. A sus ojos, lo que pertenece al ámbito puramente subjetivo y no puede ser puesto en palabras escapa a la competencia del filósofo genuino, que ha de bregar por una sociedad justa sin inmiscuirse en la felicidad individual. He aquí una distinción profesional e ideológica que lo enfrenta a sus colegas con inquietudes sobre lo personal, lo doméstico, lo microsocioal, etc. Y es que como bien lo ha observado Honneth, Habermas ha aspirado cada vez más a una “procedimentalización” de lo racional-universal, en pos de una acción social que garantice potencial y efectivamente la autonomía humana sin necesariamente cumplirla *per se*;¹⁹ todo paraíso en la Tierra le resulta sospechoso, como mínimo.

¹⁹ Cfr. Axel Honneth. “Una patología social de la razón”. En *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la teoría crítica*. Buenos Aires: Katz, 2009, pp. 33-34.

Una vez que hemos detectado y aceptado la necesaria brecha entre el pensamiento habermasiano y el ámbito artístico-estético, sin hacernos falsas ilusiones sobre una relación que a la larga no podía fecundar, corresponde cerrar con un breve resumen de la concreta posición de nuestro autor respecto de dicho ámbito. Para elaborarlo me atengo a la bibliografía que he mencionado hasta aquí, que compensa su parquedad con su claridad (si es que uno está acostumbrado a la terminología y el tono, claro está). Como todo buen filósofo alemán que se precie de serlo, Habermas descompone la cuestión partiendo de una clasificación divisoria básica, lo que permite enfocar el asunto al menos en dos estratos distintos: el plano de la producción (el artista y la obra) y el de la recepción (la crítica especializada y el público generalizado). De ambos aspectos extrae datos concretos que le permiten verificar un desarrollo *progresivo* de la cultura moderna en el campo de la cultura, y más específicamente, en el de las artes; ni qué decir que su condena de la posmodernidad se basa en que esta postura epocal ha interrumpido y abandonado cínicamente dichos procesos.

Sobre el primero de esos polos, el productivo, su indagación se ha enfocado en percibir la capacidad de mejorar y profundizar los valores por los que los productos artísticos modernos, es decir, autónomos,²⁰ han de ser reconocidos y evaluados. En esta línea, se ha comportado como un sociólogo de la cultura y claramente no como un esteta o un crítico de arte, de modo que sólo le ha interesado señalar el cambio de función de las obras de arte, crecientemente proveedoras de nuevos sentidos, sin incurrir en análisis pormenorizados de sus propiedades inherentes. El “aprendizaje” que el filósofo constata en las obras artísticas consiste en una cabal comprensión por parte de las mismas (es decir, de sus autores) acerca del tipo de experiencias estéticas que las subjetividades modernas pueden y deben atravesar. Creo que una buena cita ilustrará a la perfección el idiosincrásico abordaje de Habermas respecto de este aspecto, por lo que la ofrezco *in extenso*:

²⁰ Para el tema, me permito remitir a mi propio libro *Autonomía estética y autonomía del arte. Una genealogía*. Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila, 2012 (en especial el cap. 6).

El hecho de que podamos discutir las razones que se tienen para valorar una obra de arte en el discurso estético es, como dijimos, una indicación inconfundible de la existencia de un requisito de validez que está inherente en las obras de arte. La “validez” o “unidad” estética que atribuimos a una obra hace referencia a su poder singularmente iluminador para abrir nuestros ojos a lo que nos parece familiar, para revelar de nuevo una realidad aparentemente familiar. Es cierto que este requisito de validez representa un *potencial* de “verdad” que sólo puede liberarse en toda la complejidad de la experiencia de la vida.²¹

En lo tocante al segundo plano, mucho más importante para su trayectoria si evocamos su juvenil estudio del origen de la “opinión pública” (*Öffentlichkeit*), su interés se ha centrado en describir el proceso de construcción del gusto por parte de los críticos en tanto especialistas autorizados, de cuya labor dimana una “razón práctico-estética” donde salen a la luz argumentaciones y tematizaciones que buscan crear valores en común, aunque sin una carga normativa determinante. Puesto que «la obra de arte requiere interpretación, valoración e incluso ‘verbalización’ (*Versprachlichung*) de su contenido semántico, el criticismo del arte ha desarrollado formas de argumentación que lo diferencian específicamente de las formas del discurso teórico y práctico-moral». ²² En esto, Habermas se ha apoyado en la teoría weberiana de la desintegración de la cosmovisión religiosa totalizante y el consecuente estallido de esferas de valor (*Wertsphären*), quizás sin apartarse mucho de esta matriz (como más de un malicioso colega se lo ha remarcado). Pero lo que lo distingue es su convicción –nutrida de un humanismo impenitente– de que en la vida social moderna no sólo existen las acciones teleológicas o estratégicas, sino también las comunicativas, que se orientan al mutuo entendimiento, y que este impulso es el que se manifiesta aun bajo todo el ruido y la hojarasca de lo que se dice y se escribe de las artes: «en las discusiones en el seno de la crítica literaria, de la crítica de arte y de la crítica musical [...] las razones tienen en este contexto la peculiar función de poner una obra o una producción tan ante los ojos, que pueda ser percibida como una expresión auténtica de

²¹ Jürgen Habermas. “Cuestiones...”. *Op. Cit.*, p. 322.

²² *Ibid.*, pp. 317-318.

una vivencia ejemplar, y en general, como encarnación de una pretensión de autenticidad». ²³

A las aseveraciones y posturas que aquí compilo se les puede reprochar la ingenuidad de confundir lo que las instituciones modernas querían ser al principio (o decían que querían ser) con lo que acabaron siendo, la intención ideal con la aplicación real, y más aún, la olímpica indiferencia ante la especificidad del *medium* artístico y sus obras, que reduce un mundo de encanto y singularidad a un reservorio de productos muy disponibles para el procesamiento racional. La falta de atención al detalle artístico o la deliberada candidez respecto de las operaciones mercantilistas –por no decir mercenarias– de la crítica literaria no son, sin duda, decisiones de las que enorgullecerse. Pero dada la estatura del responsable y la coherencia de sus posiciones tenaces y solitarias conforme transcurren los tiempos, cabe preguntarse, también, si en la actualidad no será mejor resistirse al canto de las sirenas del arte o a la mirada de Medusa del cinismo para rediseñar modestamente (el adverbio es irónico) la reconstrucción del proyecto siempre postergado de la justicia social. ¿No será que a la teoría social de Habermas no le falta algo, sino que a la de otros les sobra?

²³ Jürgen Habermas. *Teoría de la acción comunicativa. T. I: Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus, 1999, p. 40.

TERCERA PARTE

Historicidad, política y estética:
La temporalidad de lo político a través del lenguaje
y el arte

La estética como criticidad infinita: Heidegger, Lacan y Derrida¹

Por Margarita Palacios

A diferencia de las perspectivas que aclaman que la modernización y el capitalismo producen “un declinamiento de sentido”, a continuación sostengo que es el encuentro entre las características estructurales de la construcción del sentido y su historicidad, lo que se halla en la base de la paradoja entre identidad, acción y violencia. Al mismo tiempo, propongo la idea de que este mismo encuentro resulta en un espacio vacío –o espacio de indecidibilidad– que precisamente garantiza la generación permanente de sentido y experiencia (o la posibilidad de la experiencia) de la criticidad. Esta transformación permanente de sentido no implica que el sentido sea transparente y que la interpretación y las negociaciones interpersonales sean lo que lo definen. Al contrario, y tomando el lenguaje de Freud, Heidegger, Lacan y Derrida, argumento que el proceso de devenir sujeto humano (a través de la lingüisticación del ser) involucra una ruptura radical e insuperable. Una ruptura que produce la paradoja más existencial de la vida social: la experiencia simultánea de pertenencia y de violencia. Sin proponer un nuevo proyecto utópico, me interesa explorar cómo la experiencia de la criticidad fomenta la apertura de horizontes simbólicos y experiencias sensoriales que desestabilizan hegemonías imperantes, tomando en cuenta, claro está, que esta desestabilización jamás logra escapar de lo que aparece como inevitable: la angustia.

¹ Para una versión más detallada y exhaustiva del argumento desarrollada en este capítulo, ver mi libro *Radical Sociality: On Disobedience, Violence and Belonging*. Londres: Palgrave, 2013.

Teorizar el espacio vacío: de la semántica a la angustia

Una de las principales deficiencias de la teoría social ha sido su incapacidad de teorizar la paradoja inherente a la experiencia simultánea del poder y de la separación del poder que caracteriza la vida social. Es por esta razón que la mayor parte de los enfoques teóricos dan cuenta o bien de las formaciones de poder, o se limitan a dar cuenta del proceso de “dar sentido”. Mientras que la primera perspectiva es incapaz de teorizar la subjetividad y reduce la creación del sentido a los desplazamientos semánticos, la segunda tiende a reducir las formaciones sociales a interpretaciones subjetivas. Una forma de superar este problema es introduciendo el lenguaje de la hermenéutica, abordando teóricamente la “incompletitud” existencial, o el espacio vacío que caracteriza el proceso de la formación del sentido y la irreducible apertura de la vida social. A continuación ofrezco una teorización de esta apertura como un pequeño gesto de “desobediencia”, como un momento de interrupción o reinterpretación de sentidos consolidados.

Mi argumento es que esta apertura o espacio vacío nos enfrenta a un momento de indecidibilidad que se caracteriza por ser al mismo tiempo un fracaso—de los mandatos simbólicos insatisfechos—y un logro. Un fracaso, ya que algún tipo de desplazamiento, borradura, o dislocación acontece en esta experiencia de interrupción, por lo que las hegemonías previamente constituidas se ven interrumpidas y desafiadas. Sin embargo, simultáneamente es un logro también, ya que de este momento de separación (del ser y del lenguaje), surgen nuevas interpretaciones, nuevas metáforas, y también “nuevas subjetividades”: aunque arrojada y opaca, siempre desplazada de sí misma y en calidad de no-entera, una cierta subjetividad—junto a nuevas formas de sociabilidad y pertenencia—emerge de esta actividad metafórica. Efectivamente, los procesos de formación del sentido nunca son individuales, sino que éstos siempre son procesos sociales, por lo que no es sólo el sujeto que cambia a través del “acto de desobediencia”, sino también los espacios simbólicos se ven afectados y transformados simultáneamente.

Mientras que esta noción de desobediencia difiere de las definiciones que por lo común se encuentran “cargadas políticamente” (es decir, nociones marxistas de emancipación y otros recuentos de desobediencia como actos de resistencia o transgresión), ella también toma distancia de las concepcio-

nes puramente lingüísticas de desobediencia que reducen el proceso de la formación del sentido, a la lógica del significado y el significante. Mi enfoque se inspira en este sentido en dos elementos que surgen de la filosofía temprana de Heidegger: historicidad (o “arrojamiento”) y “dar sentido” (o interpretación), que se resumen en la expresión “*geworfener Entwurf*” (proyección arrojada). Estos dos elementos nos permiten, desde mi punto de vista, teorizar en toda su complejidad una subjetividad desplazada sin tener que reducir el sujeto desobediente al sujeto racional consciente de la emancipación, ni a posicionamientos puramente discursivos. La noción de “proyección arrojada” en efecto parece captar la experiencia física del “estar allí” –como sujetos finitos, productos históricos de formaciones de consolidación de sentido– pero al mismo tiempo esta expresión alude al “no estar allí”: es decir, al fracaso de esos mandatos simbólicos que parecen nunca lograr el éxito completo en sus operaciones de poder. Por otra parte, el sujeto “angustiado” de Heidegger, que por miedo a la muerte se esconde detrás de la aparente simplicidad y superficialidad, atrapado en su propia historicidad sin ser capaz de comprenderla/acogerla plenamente o de “actuar por completo” en ella, también aborda esta dimensión física y existencial de lo que se podría llamar la “imposible” experiencia de lo social. Esta “experiencia desobediente” de disyunción garantiza la historicidad y hace que la formación del sentido sea aún más relevante, aunque, inevitablemente incompleta. En particular, y en su mayoría a través de la lectura de Ricoeur y Derrida, me enfoco en el terreno de lo “indecidible”, en lo que “aún no es” del proceso de la formación del sentido, ya que es precisamente el “aún no es”, lo que mejor captura el momento casi imperceptible de la separación–el distanciamiento del ser y el discurso.

La historicidad –o la apertura permanente de lo social– es conceptualizada tanto por Ricoeur como por Derrida, como la consecuencia de un cierto “vacío trascendental”, espacio en blanco o ausencia que concede la condición para la posibilidad de la formación del sentido. Ambos ofrecen versiones de esta trascendentalidad para teorizar la historicidad, sin embargo, esta trascendentalidad desempeña una función muy diferente para cada uno de estos autores (uno se inclina hacia una dirección normativa a fin de encontrar una plataforma más segura desde donde criticar la ideología, el otro opta por el deconstruccionismo radical sugiriendo una radical discontinuidad entre el lenguaje y el ser). La lectura de estos autores y sus versiones del espa-

cio en blanco permite indagar la creación de una plataforma conceptual a través de lo cual comenzar a analizar el delicado equilibrio entre el “aún no” del proceso de la formación del sentido y su potencial desobediencia, así como las hegemonías o formas de poder que se establecen cuando el sentido—aunque precariamente—se consolida. A continuación, sostengo que tanto Derrida como Ricoeur si bien ayudan a pensar en este espacio de indecidibilidad, sus enfoques inspirados por Heidegger, merman al sujeto ansioso de Heidegger y por lo tanto, reducen el potencial analítico de pensar el espacio vacío (mientras proporcionan ya sea nociones de fe/racionalidad o desplazamiento puramente semántico, como por ejemplo, la archi-huella). Frente a ello, me dirijo hacia la teoría psicoanalítica para enlazar de nuevo la experiencia del vacío y la ansiedad, tornando necesario revisar la significancia de la experiencia de la muerte.

La mortalidad humana ocupa un lugar central en la obra de Heidegger y Freud. Aun siendo teorizada de diferentes formas y con diferentes propósitos, se podría decir que para ambos la muerte expone de manera prístina cómo la lógica de la vida no está sólo ligada a su fin necesario, sino también la vida misma es informada, experimentada y atravesada por la “verdad de la muerte”. En este sentido, se podría argumentar que Freud y Heidegger trascienden en sus respectivas obras la dicotomía habitual de la vida y la muerte, mediante la exposición de la yacente complejidad en rechazar o acoger la verdad de la muerte. Esto resulta interesante en el hecho de que tanto Freud como Heidegger nombraron la ansiedad—o la sensación de lo siniestro—en relación con esta experiencia de la convivencia, de la cercanía de la vida y la muerte: la ansiedad, por así decirlo, es la disposición corporal/respuesta a este reto, un reto que para ambos autores consistirá no sólo en develar sentidos y verdades (es decir, el inconsciente y el sentido del ser), sino también en encontrar, en esta revelación, los desafíos prácticos con los que la verdad confronta al sujeto.

En un tono pre-heideggerano, de hecho citando a Schopenhauer, Freud dice: «Si nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: *La meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo*». ² El camino hacia la muerte parece estar

² Sigmund Freud. *Más allá del Principio del Placer*. Vol. XIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2010, p. 38.

informado por las pulsiones que se encuentran en constante tensión, ya que uno de los grupos pulsionales (pulsión de muerte) «se lanza, impetuoso, hacia delante, para alcanzar lo más rápido posible la meta final de la vida» al mismo tiempo que otro grupo pulsional (pulsiones sexuales, después llamadas “*Eros*”) «se lanza hacia atrás para volver a retomar lo desde cierto punto y así prolongar la duración del trayecto».³

La presencia de la “angustia”, Heidegger argumenta, es el precio o la manifestación de la autenticidad:

La muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad de existir [...] La condición de arrojado en la muerte se le hace patente en la forma más originaria y penetrante en la disposición afectiva de la angustia. La angustia ante la muerte es la angustia “ante” el más propio, irrespectivo e insuperable poder-ser. El “ante que” de esta angustia es el estar-en-el-mundo mismo. El “por qué” de esta angustia es el poder-ser radical del *Dasein*. La angustia ante la muerte no debe confundirse con el miedo a dejar de vivir. Ella no es un estado de ánimo cualquiera, ni una accidental “flaqueza” del individuo, sino, como disposición afectiva fundamental del *Dasein*, la apertura al hecho de que el *Dasein* existe como un arrojado estar vuelto hacia su fin [...] El *Dasein* muere fácticamente mientras existe [...].⁴

Estas citas nos permiten ver con claridad que el desafío que la muerte representa para el sujeto en términos psicoanalíticos es muy diferente que en su elaboración puramente filosófica. La ansiedad, desde una perspectiva psicoanalítica, apunta a una mayor aporía, ya que funciona como una señal, una “preparación” para hacer frente a la presencia siniestra de la pulsión reprimida y a sus manifestaciones. Ahora podemos también observar que la cuestión de la verdad—la verdad de la muerte—para Heidegger es un aspecto central en su estudio del *Dasein*, ya que este descubrimiento es una «posibilidad ontológica del ser-en-el-mundo».⁵ Este descubrimiento—develación pertenece a los objetos que se descubren/develan, y a la “autenticidad”, o posibilidad de estar “sintonizados” con esta apertura. Si bien la noción de verdad como *alétheia* es ya introducida en *Ser y tiempo*, el conocimiento de la verdad mantiene un

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ Martin Heidegger. *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Trotta, 2003, pp. 271-272.

⁵ Gabriel Riera. “Abyssal Grounds: Lacan and Heidegger on Truth”. *Qui Parle*, Vol. 9, N° 2, p. 62.

lugar central durante toda la obra de Heidegger. En su hermoso ensayo *El origen de la obra de arte*, Heidegger sostiene que el arte es una forma de verdad, ya que es capaz de poner en marcha lo que de otro modo quedaría oculto, la “coseidad de la cosa”. «El acontecimiento de la verdad forma parte de la esencia de la obra. La esencia del crear la determinamos por adelantado a partir de su relación con la esencia de la verdad como desocultamiento de lo ente». ⁶

Si para Heidegger este espacio del no ser, como hemos indicado antes, expone la potencialidad del ser humano e incluso anticipa una posible experiencia de *alétheia*, en el caso de la teoría psicoanalítica lacaniana, este espacio nos enfrenta no sólo con la indeterminación del lenguaje, los límites y la apertura de la subjetividad, la disyunción entre la temporalidad y el tiempo, sino también con lo real de la pulsión de muerte y el goce, experiencias que a nivel social están vinculadas con la violencia. Es decir, si en Heidegger la muerte posibilita autenticidad, en la teoría psicoanalítica esta verdad de la muerte nos confronta con el antagonismo social y sus diferentes manifestaciones.

De acuerdo con la lectura lacaniana de la angustia, ésta se relaciona justamente con la proximidad de la verdad, o el cierre de la posibilidad del deseo que sólo se moviliza a partir de una cierta fantasía que supone precisamente la falta de la verdad. El cierre de la brecha –la brecha existencial que permite a los seres humanos “respirar”– es lo que Lacan teoriza como la experiencia de la angustia: lo que debe faltar no falta (y por lo tanto emerge la angustia). Esta nueva teorización sobre la angustia, abordada en su mayoría a través de la noción del *pequeño objeto a*, es lo que distingue al pensamiento psicoanalítico de su contraparte filosófica. Lacan sostiene que la angustia es el “afecto” de lo real y a diferencia de las emociones, *no miente*. El hecho de que la angustia no miente nos lleva al terreno de la verdad, la cual ha sido teorizada como opuesta al conocimiento. El texto de Lacan también aborda las aporías de la angustia y de la acción: el *pasaje al acto* se define como un intento para escapar la angustia, sin embargo, paradójicamente, en el otro lado de la angustia aguarda la muerte.

Recordemos, que según la teoría de Lacan sobre la constitución del sujeto, el sujeto emerge en el campo del Otro bajo la operación signifiante “uno”: «no hay aparición concebible de un sujeto en cuanto tal sino a partir de la in-

⁶ Martin Heidegger. “El origen de la obra de arte”. En *Arte y poesía*. México: Fondo de cultura Económica, 1952, p. 94.

roducción primera de un significante, y del significante más simple, el que se llama rasgo unario». ⁷ El sujeto que emerge de esta operación de significantes es el sujeto que es capaz de (des)reconocerse a sí mismo como “una persona” en la imagen especular (imaginaria) la cual encubre el acto de separación que ha tenido lugar (es decir, el surgimiento del “sujeto hablante” implica la formación de su inconsciente).

El significante que representa al sujeto está en el campo del Otro, por lo tanto Lacan habla acerca de una alienación primaria –o falta– como constitutiva de la subjetividad. Esta falta, explica Lacan, es la experiencia del deseo, así como también lo que enmarca la fantasía. Pero, ¿por qué se encuentra relacionado el *objeto pequeño a* con la experiencia de la angustia? Al explicar la diferencia entre el deseo y el goce, Néstor Braunstein afirma: «el goce es la dimensión descubierta por la experiencia analítica que confronta al deseo como su polo opuesto. Si el deseo es fundamentalmente la falta, la falta en el ser, el goce es la positividad, es un “algo” vivido por el cuerpo cuando el placer deja de ser placer. Es un plus, una sensación que va más allá del placer». ⁸ Por lo tanto, si la angustia señala una presencia, significa que en lugar de la falta necesaria que moviliza el deseo, el sujeto es asfixiado por la proximidad del objeto causa de deseo. La ansiedad señala un fracaso en la realidad simbólica, un desvanecimiento de la fantasía soporte del deseo. En palabras de Joan Copjec:

El particular sentimiento de lo siniestro es un sentimiento de angustia que nos acontece cuando nos acercamos demasiado al objeto éxtimo en nosotros mismos. [...] Normalmente, cuando nos encontramos de cierta manera distanciados de éste, el objeto éxtimo aparece como una parte perdida de nosotros mismos, cuya ausencia nos impide convertirnos en un todo. Por lo tanto, es ahí cuando funciona como el objeto-causa de nuestro deseo. Pero cuando nuestra distancia al objeto se ve reducida, ya no aparece como un objeto parcial, al contrario, aparece como un cuerpo completo, como un doble casi propio, excepto por el hecho de que este doble está dotado con el objeto que hemos sacrificado con el fin de convertirnos en sujetos. ⁹

⁷ Jacques Lacan. *La Angustia*. Buenos Aires: Paidós Editorial, 2006, p. 30.

⁸ Néstor Braunstein. “Desire and Jouissance in the teachings of Lacan”. En Jean-Michel Rabate. *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 104.

⁹ Joan Copjec. “Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety”. En *Rendering the Real*, 58, octubre 1991, p.35.

En la manera en que Lacan se acerca a la finalización de su grafo de la angustia, hace evidente que frente a la angustia parece haber dos salidas: ya sea restablecer la fantasía o la ley (es decir, “adherir” otro significante para cubrir lo real), o actuar “entregándose(le) en forma incondicional” al Otro.

El espacio vacío y la fantasía

A nivel social se podría decir que durante el proceso de constitución de la identidad se establece una relación antagónica entre la identidad y lo que necesita ser excluido de ella, para que ésta pueda existir. Una vez que este primer acto de exclusión es teorizado como constitutivo de cualquier formación social, la teoría social inspirada por el psicoanálisis no puede dejar de lado la experiencia de la *fantasía*, la cual juega el papel de *cubrir* este acto fundamental de exclusión con una narrativa trascendental acerca de la identidad (esto es lo que Castoriadis llama “el imaginario social”). Puesto que la estabilidad en la identidad del sujeto se basa en esta exclusión, cualquier amenaza a los bordes de la identidad, ya sea desde adentro o por fuera, provocará una respuesta – probablemente violenta – por parte de la identidad contra la causa aparente de inestabilidad.

Esta narrativa trascendental proporciona a la identidad la “legitimidad moral” para atacar lo que la amenaza y restaurar el orden social. De esta manera, la fantasía no es sólo lo que le da coherencia a una identidad dividida, sino también lo que parece ser la causa de la experiencia de la falta de plenitud (que normalmente se asocia con el mal-hacer de un “otro”). En este sentido, la fantasía es también una promesa, una promesa acerca de las posibilidades de restaurar dicha plenitud.

Ahora, si el sentido está marcado por un espacio vacío (teorizado como la muerte, la ausencia, lo constituido como foráneo), hemos ya anticipado que la cobertura de este espacio vacío no es sólo una forma de “sobre producción del sentido”, sino que esta cobertura –o fantasía– también tiene que ver con el deseo. ¿Cómo se relaciona la fantasía con la construcción de la otredad? Como hemos visto, la fantasía apunta hacia la peculiar relación libidinal que el sí mismo establece con su propia narrativa trascendental, y como se verá en lo que sigue, también apunta hacia el lazo libidinal existente entre el sí

mismo y el otro excluido. Este proceso de formación del sí mismo, en su alienación primordial, se encuentra relacionado con un proceso de fijación y una “pasión por el ser”. Comúnmente las narrativas nacionalistas conllevan en sus raíces el deseo de cada generación para tratar de curar esta castración (metafórica) y devolverle a la nación su pérdida de pleno goce. La identidad del malvado “otro” que impide a la nación recuperar el goce que ha perdido, ciertamente adquiere especificidades de acuerdo al contexto histórico en que éste ocurre. Puede ser un ocupante extranjero, como aquellos que “siempre conspiran para dominar el mundo”, esos poderes oscuros y sus simpatizantes locales “que quieren esclavizar a nuestra orgullosa nación”, los inmigrantes “que se roban nuestros trabajos”, etcétera. Desde este punto de vista, el obstáculo para el *pleno* goce varía en torno a la función específica de la narrativa fantasmática en juego, sin embargo, la lógica continúa siendo la misma. El vínculo entre la fantasía, la otredad y la violencia comienza a ser más claro: la relación del sí mismo-otro, no sólo es atravesada por el sentido (truncado), sino también por una cierta disputa libidinal donde el antagonismo se experimenta como una relación de “celos agresivos”, en donde el otro es acusado de “robar el goce al sí mismo”.

Aquí quisiera por lo menos mencionar que la fantasía es una posibilidad de actuar hacia el espacio vacío. Sin embargo, también está la melancolía, donde los procesos identificatorios fallan y lo que se acoge es la nada, precisamente la nada del espacio vacío.¹⁰

La crítica: del método a la experiencia

Frente a la aporía de las vicisitudes del estar en el lenguaje, los teóricos sociales y filósofos han tomado diferentes agendas políticas y conceptuales. Algunos han apuntado a convertir su investigación en teorías utópicas sobre

¹⁰ En mi investigación he intentado analizar cómo la melancolía está asociada también a formas de violencia que aunque no caracterizadas por el clásico antagonismo de la fantasía, aún sugieren experiencias de falta reconocimiento del otro. A diferencia de la identidad que funciona en la fantasía, la identidad melancólica no intenta salvarse a sí misma eliminando el otro, sino que está dispuesta a entregar su propia existencia a la muerte.

la ética o sobre el reconocimiento inter-subjetivo (cuyo objetivo es encontrar una plataforma segura para abordar desde un discurso normativo “la mutualidad y pertenencia” como precedente a la violencia) mientras otros, han enfocado sus estudios en la insuperable exclusión que tiene lugar en cualquier formación social. Particularmente relevantes, dentro de esta amplia categorización y en el compromiso conceptual con lo aquí planteado, se encuentran las obras de Bracha Ettinger y Giorgio Agamben. En sus análisis sobre la relación entre el lenguaje y el ser, ambos autores se enfocan particularmente en las “vicisitudes” del cuerpo, y cómo éstos se convierten en modelos de mutualidad (en el caso de Ettinger) y de violencia (en el caso de Agamben). La primera aproximación intenta ofrecer una alternativa a la dinámica anteriormente descrita (sobre la “necesaria” angustia de castración que acompaña la constitución de la identidad), y en específico, en el caso de Ettinger mediante la elaboración de un modelo de reciprocidad basado en la relación entre madre e hijo antes del nacimiento. Por otro lado, Agamben demuestra cómo la ley está inextricablemente ligada a la violencia, y cómo la soberanía se refiere precisamente a la capacidad de difuminar la distinción entre éstos (en particular, cómo se presenta en el estado de “excepción”).

En oposición a estos autores, me gustaría argumentar que aunque es políticamente comprensible, tanto la utopía como las distintas perspectivas actuales del nihilismo —en su esfuerzo ya sea para traer de vuelta el lenguaje de la ética o de demostrar militantemente que la exclusión invade incluso las formas más benignas de la democracia— ambas perspectivas tienden a cerrar conceptualmente el espacio de la indecibilidad, el cual teorizado en diversas formas ofrece no sólo un instrumento conceptual, sino que propone también una herramienta política. En este sentido, estos puntos de vista representan formas de “afirmacionismo” en contraposición a la *no consumación conceptual*, la cual es necesaria para mantener abierto el espacio vacío que garantiza la infinita criticalidad. Por lo tanto, me gustaría regresar al lugar conceptual desde el cual comencé este ensayo, es decir, volver a la noción de desobediencia como un potencial para la disrupción de cualquier horizonte simbólico establecido, y como la clave para mantener abierta la brecha del sentido y del ser: una brecha que, pretendo argumentar, inaugura y asegura la infinita criticalidad. En este sentido desearía sugerir que la suspensión del cierre conceptual-político del espacio vacío, es decir, el gesto de la “no consumación”

conceptual en la binaria clásica amor-ética o violencia, permanece en mi proyecto intelectual como un desafío conceptual y político. Desde mi perspectiva, la noción de criticalidad conlleva esta suspensión y marca un espacio de apertura.

Ciertamente, la noción de la crítica se encuentra muy influenciada por la metafísica, ya que fue Kant quien con su *Crítica a la razón pura* cuestionó las fuentes mismas del conocimiento y construyó un sistema de pensamiento en donde las condiciones para la posibilidad del conocimiento fueron situadas en experiencias *a priori*. Por lo tanto, la agenda de la criticalidad fue entonces establecida con un trasfondo metafísico y racionalista, en tanto que ésta fue comprendida como un método relacionado con la facultad de distinguir la verdad de la simple apariencia (este tipo de criterio se encuentra todavía presente en discursos normativos en donde a través de la crítica, se intenta asegurar criterios fijos y universales para distinguir lo legítimo de lo ilegítimo).

Habiendo ya descartado el gesto conceptual de Foucault –en donde nada escapa al poder y la violencia– en tanto como he argumentado, esta posición cierra el espacio vacío que garantiza la transformación del sentido, querría por lo tanto, aludir nuevamente a la suposición básica hermenéutica que se refiere a la crítica como lo que desestabiliza el sentido constituido. Este gesto, que podría denominarse un gesto *estético* de la criticalidad, fue predominante en el pensamiento alemán desde los autores del Romanticismo (en particular Schlegel y Novalis) a Benjamin y Adorno, y luego de la Segunda Guerra Mundial fue abiertamente rechazado por los teóricos críticos alemanes, en particular por Jürgen Habermas. La criticalidad, en este nuevo contexto teórico post guerra, ya no podía continuar siendo un gesto estético puesto que tenía que garantizar su propia seguridad en el ámbito de la racionalidad. Curiosamente, parece que la inspiración estética (previa a la guerra) del romanticismo alemán emigró a Francia, pero por razones que no puedo tratar aquí, el vitalismo existencial que lo caracterizaba (en particular la teorización del cuerpo y la angustia), fue en su mayoría ceñidamente abordado a través de los ojos de Saussure y el estructuralismo. Es así que éste se transformó ya sea en lecturas de cuerpos dóciles o en recuentos descorporizados de deconstrucción y posiciones discursivas, o se trasladó a una versión menos dramática de la fenomenología francesa que acentúa la percepción y la intencionalidad.

Pero, ¿cómo era definida esta criticidad estética? En palabras de Bowie, «en la concepción romántica del arte se puede observar en el ámbito de la apariencia la conciliación de lo irreconciliable en la realidad, por lo tanto permanece como una forma de ideología. El arte lo logra, debido a que otorga libertad a la imaginación, permitiendo ir más allá del mundo en cuanto a lo que hay en un mundo de posibilidades aún no realizadas». ¹¹ Como explica Bowie, la filosofía romántica (y la búsqueda de la verdad del arte), se relaciona con el declive de la teología que previamente concedía tanto fundamentos metafísicos, como una inspiración por el “encantamiento”. El arte, cada vez más en el contexto de la modernidad, fue visto como capaz de revelar el mundo «en maneras en las que no sería posible sin la existencia misma del arte. Una versión de este punto de vista se puede atribuir a Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Heidegger, Benjamin, Adorno y Gadamer». ¹² Lo que se ha interpretado como el “giro lingüístico” se refiere precisamente a este cambio de concepción del lenguaje que tuvo lugar durante este tiempo, en donde el lenguaje no se concebía como la representación de las cosas (mimesis), sino como la revelación del mundo.

Por lo tanto, si la filosofía analítica se enfoca en abordar la aclaración de los estados de las proposiciones, la tradición hermenéutica (en donde el Romanticismo juega un papel importante), se inclina más por la noción de la verdad como revelación del mundo. Curiosamente, la falta de una previa definición de la existencia del mundo, de alguna manera libera ciertas cosas del lenguaje y hace que la comprensión estética del lenguaje sea posible:

[...] unos se alejan de la presuposición de que hay un hecho definitivo en la cuestión “allá afuera”, la cuestión de la interpretación, en la manera en que entendemos el mundo a través del lenguaje, se convierte en el tema crucial. [...] Quizás el acontecimiento artístico más importante relacionado con la teoría Romántica Alemana fue el cambio en el estado de la música, la forma menos representativa del arte, de ser considerada como una forma de subordinación del arte a ser considerada como la forma más elevada del arte. ¹³

¹¹ Andrew Bowie. *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*. Londres-Nueva York: Routledge, 1997, p. 14.

¹² *Ibid.*, p. 18.

¹³ *Ibid.*, pp. 18-19.

En este sentido, la literatura se convierte en el ámbito del lenguaje, lo que —a diferencia de la teología que asegura el enlace entre Dios y los objetos— «surge “de su mismo bien” y no se encuentra vinculada a la representación»,¹⁴ sin embargo se considera que tiene la capacidad de decir lo indecible. El Romanticismo y la hermenéutica se colocaron en oposición directa a la creciente hegemonía de la ciencia y a su voluntad de nombrar y reducir en fórmulas la cosidad de la cosa.

En esta línea, me gustaría pensar a la criticalidad como una forma de acción que no es una acción, ya que es tan pasiva como activa, opaca y no transparente, estructurada y a la vez no estructurada. Es un tipo de experiencia que apunta a la paradójica noción heideggeriana de proyecto arrojado, a los vínculos entre la historicidad y la interpretación, es decir, al espacio imposible en el que nos convertimos en sujetos, amigos y enemigos. Mi manera de dejar abierto el espacio de lo indecible —es decir, la no consumación conceptual— aunque deconstructiva en espíritu, aún intenta ir más allá del *avvenir* derrideano. Estoy pensando en una noción de criticalidad que implica un tipo de distanciamiento (pasivo-activo), que no se refiere únicamente al proceso estructuralmente incompleto de la formación del sentido, sino que también alude al impulso crítico que fomenta no sólo nuevas formas de horizontes simbólicos y metafóricos (restando por lo tanto, de las prácticas de exclusión sus justificaciones trascendentales que como vimos anteriormente, caracterizan la fantasía), sino también, concediendo nuevas posibilidades para la emergencia de nuevos paisajes sensoriales que desplazan permanentemente nuestra predisposición corporal a nuevas formas desconocidas de estar-en-el-mundo. La experiencia del distanciamiento estético parece ser capaz de escapar a la renegación antes mencionada del espacio vacío, ya que la cosa no se nombra sino sólo se insinúa, es decir, el gesto estético muestra o revela, pero nunca coloniza lo que es mostrado o revelado. En cierto modo, se podría decir que este gesto de distanciamiento concede a la cosa misma con un tipo de resistencia que inmediatamente contrarresta los efectos del lenguaje y el poder. El gesto estético —diferente a previas conceptualizaciones de desobediencia— incluye la fisicalidad del encuentro con la

¹⁴ *Ibid.*, p21.

cosa, ya que potencialmente abre nuevos paisajes sensoriales y desplaza afectos, a la vez que siguiendo a Heidegger, otorga una coseidad a la cosa, que gran parte de la actual teoría contemporánea anula al otorgar todo el poder al lenguaje. Por lo tanto, este tipo de performatividad apunta a una teorización del lenguaje, la subjetividad y la cosa de una manera en que amplía esta gama de paradojas y resistencias que tienen lugar en el encuentro. Entonces, si en el primer caso mencionado anteriormente, la cosa ordena la vida del lenguaje (utopismo) y en el segundo el lenguaje ordena la vida de la cosa (nihilismo), en mi enfoque de distanciamiento estético, tanto la cosa como el lenguaje muestran y ocultan, crean y resisten, en este juego de pasividad y actividad. Ninguno es capaz de domar del todo al otro. Su encuentro es siempre un encuentro parcial.

Arte, política, dialéctica: pensar el final a partir de Alexandre Kojève

Por *Tomas Borovinsky*

“La convicción de que uno tiene que encontrarse en las postrimerías para poder decir la verdad está entretejida en todas partes por la obra de Hegel como con un hilo irrompible.”

Peter Sloterdijk

“No se espera sino que se experimenta una profecía exitosa. El Apocalipsis (o escatología) contemporáneo no debe defenderse del fracaso de las previsiones, sino que debe convivir con su propio éxito.”

Ernesto De Martino

Origen de la lógica apocalíptica

Existe un cierto tono apocalíptico que atraviesa determinadas visiones del arte, la filosofía y la política contemporánea.¹ Más allá de las modas, pasadas y presentes, creemos que, al menos parcialmente, ese tono responde a una semántica de la modernidad que abarca todo un abanico de pensamientos que atraviesan las batallas políticas de los últimos siglos. Liberalismo y marxismo, por ejemplo, comparten una misma visión de la historia comprendida como un progreso hacia una meta política inexorable. Hegel, en

¹ Jacques Derrida. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. México: Siglo XXI, 2003, p. 11.

este sentido, no sólo es un pensador capital de la filosofía moderna, sino que además constituye un autor que llevó esta lógica, con todo lo que ella implica, al paroxismo. Pensador de los finales, como veremos a continuación, Hegel y sus herederos resultan claves para pensar la relación entre arte, política y dialéctica en la escena contemporánea.

En este sentido es que pretendemos recuperar aquí la relación entre arte, política y dialéctica en y a partir del pensamiento de Alexandre Kojève (1902-1968), eminente hegeliano —uno de los principales introductores de Hegel en Francia,² más precisamente—, que supo forjar a una generación entera de intelectuales franceses como Jacques Lacan, Georges Bataille, Raymond Aron, Maurice Merleau-Ponty, André Breton, Raymond Queneau, Robert Marjolin, entre otros. Filósofos, sociólogos, artistas y hombres de Estado. Kojève como actualizador de Hegel que encarna aquella filosofía moderna entendida como «forma secularizada del cristianismo»,³ en palabras de Leo Strauss, con eje en una dialéctica del amo y el esclavo que desemboca en la igualdad de los hombres y el fin de la historia.

Hegel es un pensador de los finales, dijimos. Pensador que afirma que sólo al final del recorrido podemos decir la verdad, como señala Peter Sloterdijk en el epígrafe inicial. ¿Pero de dónde proviene esta lectura finalista de la historia como progreso, esta historia lineal que apunta hacia una meta concreta? Como explica Karl Löwith, esta forma de leer la historia universal occidental como filosofía de la historia es una representación «específicamente bíblica»,⁴ al mismo tiempo que es una justificación teórica del arribo de la burguesía al poder en el siglo XIX, donde la historia se dirigiría «hacia un fin último, y es conducida por la providencia de una voluntad divina».⁵ Una voluntad divina en proceso de secularización, pero signada por su origen teológico político. Porque a fin de cuentas, como señala Jacob Taubes: «desde la perspectiva de la historia, el origen se vuelve comienzo, al que siguen un medio y un final. La historia misma es el medio entre creación y redención».⁶

² Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*. París: Gallimard, 2005. Todas las traducciones de textos citados en idioma extranjero son mías.

³ Leo Strauss. *On Tyranny*. Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 207.

⁴ Karl Löwith. *Historia del mundo y salvación*. Buenos Aires: Editorial Katz, 2007, p. 74.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Jacob Taubes. *La teología política de Pablo*. Madrid: Editorial Trotta, 2007, p. 195.

Hay entonces una apocalíptica y una escatología moderna, de origen netamente teológico, que sobrevive secularizada en las grandes tradiciones de la filosofía y la política occidental. Una lógica apocalíptica a partir de la cual Jacob Taubes señala, una vez más, nada menos, que «Hegel busca hacer derivar en forma estricta su propio sistema del Nuevo Testamento, en particular de las sentencias de Jesús en el sermón de la montaña y del Evangelio de Juan». ⁷ La escatología y la apocalíptica encuentran su origen en el pueblo judío—génesis y redención—y es difundida culturalmente, en su modo teológico y secularizado, por el mundo cristiano. Hegel y Marx encarnan esta lógica del final elevada a sus últimas consecuencias donde «la filosofía de la historia de Hegel es llevada hasta el final por la filosofía de la revolución del marxismo». ⁸ Como sostiene Hegel mismo, «debemos buscar en la historia un fin universal, el fin último del mundo, no un fin particular del espíritu subjetivo o del ánimo». ⁹ Si hay un principio de la historia, explica Alexandre Koyré en un texto que marcó a fuego la interpretación de Hegel de Alexandre Kojève, entonces la historia tiene que tener un final. ¹⁰

El mundo antiguo anterior a la cristianización encerraba concepciones ciertamente diferentes a las de nuestro mundo moderno signado por la impronta judeo-cristiana (secularizada). Si decimos que la figura que representa la concepción moderna, occidental y hegemónica del tiempo y la historia es *la línea*, donde hay un inicio y un final, la figura que podría representar a ciertos antiguos sería *el círculo*. El mito antiguo constituye la narración del origen, la repetición de lo idéntico donde encontramos que, como señala nuevamente Jacob Taubes: «en el eterno retorno de lo idéntico el adónde coincide con el de dónde. El origen como la fusión del de dónde y el adónde es el medio del mundo místico». Y continúa diciendo que «el poder abarcativo del origen es la naturaleza, pues proscribe todo acontecer hacia el cielo del florecer y el marchitarse. Los dioses de la naturaleza son los *baales* y el más sagrado de los dioses *baales* es Dionisos». ¹¹ En ese sentido es que de-

⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1997, p. 44.

¹⁰ Alexandre Koyré. *Études d'histoire de la pensée philosophique*. Paris: Gallimard, 2000, pp. 135-173.

¹¹ Jacob Taubes. *Escatología occidental*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2010, p. 31.

bemos recordar lo señalado por Humphrey Kitto cuando decía que «sobre todo, los griegos se negaban en forma terminante a distinguir entre la Naturaleza y la naturaleza humana. Así pues, las fuerzas que rigen el universo físico deben regir también el universo moral». ¹² Es por ello que podemos hablar de un politeísmo griego que funciona como una “religión natural” donde, además, el «instinto griego a favor de la armonía y la lógica se advierte en la creación del sistema olímpico presidido por Zeus». ¹³

La temporalidad griega antigua estaba dividida entre el *aión*, el *kairós*, y el *chronos* que «se oponen como cualitativamente heterogéneos». ¹⁴ Por un lado, está el tiempo lineal del *chronos* y por otro el «tiempo oportuno, el tiempo propicio»: ¹⁵ el *kairós*. El equivalente del *tempos* griego no es el *chronos* sino el *kairós*. El *kairós* se aleja de la tradicional definición moderna del término ocasión y viene a estar asociado más bien a una imagen compleja y heterogénea de la temporalidad «que nos remite a la calidad del acuerdo y de la mezcla oportuna de elementos distintos, exactamente igual que el tiempo atmosférico». ¹⁶ Otra definición importante del *kairós*, trabajada por Giorgio Agamben, se encuentra en el *Corpus Hippocraticum* y señala que «el tiempo es aquello en lo que hay *kairós* y *kairós* es aquello en lo que hay poco tiempo». En este sentido para Agamben el *chronos* es *kairós* contraído y abreviado.

La concepción que heredó Occidente –y que triunfó por sobre la visión griega– es aquella signada en cierto modo por el mesianismo y la apocalíptica judía (en parte, luego cristiana). Esta concepción es la que persistirá de forma secularizada en las filosofías de la historia hegelomarxistas, en las visiones progresistas de la historia –incluidas las liberales y algunas conservadoras–, en las teorías revolucionarias y también como contraposición en las contrarrevolucionarias. La concepción judeocristiana de la historia lineal es aquella que atraviesa a Occidente, siendo esa aún nuestra concepción de la historia y del tiempo. De ahí que algunos pretendan frenarla o “andar con cuidado” (conservadores o “contra-revolucionarios”) y otros quieran acelerarla (progresistas o revolucionarios de distinto tipo).

¹² Humphrey Davy Finley Kitto. *Los griegos*. Buenos Aires: Eudeba, 2007, p. 226.

¹³ *Ibid.*, p. 229.

¹⁴ Giorgio Agamben. *El tiempo que resta*. Madrid: Trotta, 2006, p. 73.

¹⁵ Giacomo Marramao. *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Barcelona: Gedisa, 2008, p. 129.

¹⁶ *Ibid.*, p. 130.

En Occidente «el curso de la historia se desarrolla en el tiempo» y «la esencia del tiempo está comprendida en su unidireccionalidad».¹⁷ De ahí que todo pensamiento verdaderamente político deba medirse con la concepción vigente del tiempo y de la historia: tanto para pensarse en esa unidireccionalidad, como para repensar el tiempo (otra temporalidad) para construir quizás otra política. Como sostiene Giorgio Agamben: «Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer» porque, además, «cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo».¹⁸ De ahí la recuperación del concepto de *cronotopo* que realiza Jan Assmann del pensamiento de Mijail Bajtín. Sobre esto Assmann afirma que de «todas las formaciones y construcciones de sentido, la construcción cultural del tiempo es la más básica y extensa. Ella constituye el verdadero marco de la historia, cuya forma y cuyo curso sólo se entiende desde este punto de vista».¹⁹

Además señala Assmann la importancia del aporte de Agustín de Hipona en su concepción entre tiempo lineal y tiempo cíclico porque «la muerte de Jesús en la cruz era el acontecimiento único e irreversible que, para todos los que creen en él, da al tiempo la forma de una línea. Mientras los paganos yerran en círculo, los cristianos caminan hacia la meta de la Redención».²⁰ Y donde, como señala Jan Assmann, «un pueblo vive en el tiempo lineal de la historia sacra o en el tiempo cíclico de la historia profana» porque «en esta concepción agustiniana del tiempo cíclico y el tiempo lineal es esencial la exclusividad de la división».²¹

Hay una lógica que persiste como matriz de la temporalidad que, con el proceso de inmanentización-secularización, genera la dinámica revolucio-

¹⁷ Jacob Taubes. *Escatología occidental*. Op. Cit., p. 21.

¹⁸ Giorgio Agamben. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004, p. 131.

¹⁹ Jan Assmann. *Egipto. Historia de un sentido*. Madrid: Abada, 2005, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 24. También véase en Agustín de Hipona. *La Ciudad de Dios*. Madrid: Biblioteca Homo Legens, 2006, p. 478. También véase Miguel Angel Rossi. “Agustín: el pensador político”. En Atilio Borón (comp.). *La filosofía política clásica. De la Antigüedad al Renacimiento*. Buenos Aires: CLACSO, 2000, pp. 131-157.

²¹ Jan Assmann. *Egipto... Op. Cit.*, p. 24.

itaria de la modernidad. Como dice Taubes, en un pasaje sutilmente schmittiano, «una historia de las revoluciones europeas es lo mismo que la historia de la pérdida de la sustancia católico-cristiana de Europa». ²² El olvido de lo teológico-político sintoniza con la aceleración de la dinámica social y de la historia.

También atraviesa de diverso modo a nuestra experiencia del tiempo moderno el concepto de aceleración. Como dice Sibila Tiburtina en un texto apocalíptico: «Y los años se acortarán a meses y los meses a semanas y las semanas a días y los días a horas». ²³ Subyace a la lógica apocalíptica una idea de la aceleración y la abreviación de las jornadas. Sostiene en este sentido Marcos (13, 20): «Y si el señor no acortase aquellos días, no se salvaría nadie, pero, en atención a los elegidos que él escogió, ha acortado los días». ²⁴ La contracción del tiempo tiene, desde el punto de vista teológico, un sentido apocalíptico. Como dice Reinhart Koselleck: «el acortamiento del tiempo, ya sea producido por Cristo o por el Anticristo, constituye un presagio del fin del mundo». ²⁵

Las consecuencias de este planteo son importantes para pensar la política y la vida contemporánea, pero Hegel traslada esta lógica también al plano estético. En esta misma línea señala, en sus *Vorlesungen über die Ästhetik*, que el arte también se ha terminado. Sostiene que el destino supremo del arte pertenece al pasado. El arte nos invita no tanto a producir arte, sino más bien a comprenderlo. ²⁶

El fin del arte en Hegel implica la disolución de la separación clásica entre forma y contenido. En este sentido señalará Peter Bürger, en su clásico *Theorie der Avantgarde*, que «la teoría estética de Hegel es consecuente con el pensamiento del fin del arte». ²⁷ Y por eso Martin Heidegger dirá que no es posible aún negar esta sentencia hegeliana. Apuntará que hasta que se demuestre lo contrario, la posición del fin del arte de Hegel “resultará valedera”. ²⁸

²² Jacob Taubes. *La teología política de Pablo*. Op. Cit., p. 150.

²³ Sibila Tiburtina. *Sibyllinische Weissagungen*. München: Heimeran, 1951, p. 276. Citado en Reinhart Koselleck. *Aceleración, prognosis y secularización*. Valencia: Pre-Textos, 2003, p. 37.

²⁴ *Nueva Biblia de Jerusalén. Libro de Job*. Barcelona: Desclée De Brouwer, 1998, p. 1484.

²⁵ Reinhart Koselleck. *Aceleración, prognosis y secularización*. Op. Cit., p. 38.

²⁶ Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 2007.

²⁷ Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta Libros, 2009, p. 133.

²⁸ Martin Heidegger. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 103.

Karl Marx también estará, obviamente, marcado por esta lógica apocalíptica de la que venimos hablando. Más allá de que es cierto que este autor escribió realmente poco sobre cómo sería vivir el comunismo, en *Die deutsche Ideologie* realiza una descripción que se hará famosa. Señala Marx que en una sociedad comunista, «cuando haya desaparecido la subordinación esclavizadora de los individuos a la división del trabajo»,²⁹ los hombres ya no estarán sometidos a dedicarse a una sola actividad para reproducir su existencia material. Dice Marx:

En la sociedad comunista, donde cada individuo no tiene acotado un círculo exclusivo de actividades, sino que puede desarrollar sus aptitudes en la rama que mejor le parezca, la sociedad se encarga de regular la producción general, con lo que hace cabalmente posible que yo pueda dedicarme hoy a esto y mañana a aquello, que pueda por la mañana cazar, por la tarde pescar y por la noche apacentar el ganado; y después de comer, si me place, dedicarme a criticar, sin necesidad de ser exclusivamente cazador, pescador, pastor o crítico, según los casos.³⁰

El hombre poshistórico bajo el comunismo será un hombre emancipado. No será ni obrero asalariado ni socio capitalista, pero tampoco será artista rentado. Heredero de la lógica apocalíptica y escatológica judeo-cristiana de la historia universal hegeliana, Marx ata el destino de la humanidad al desarrollo de las fuerzas productivas y a la emancipación con el fin de la explotación del hombre por el hombre. Por eso la cuestión del arte en el comunismo es fundamental. Porque pensar el arte es pensar al hombre. Si el arte es una forma de procesar experiencia, la pregunta por cómo se procesa la experiencia habitando tierra emancipada es fundamental. ¿Qué pasa con la filosofía, la política y el arte cuando ya se ha alcanzado la meta?

En el mismo sentido de lo que venimos desarrollando más arriba, plantea el filósofo y crítico de arte Arthur Danto en un libro capital como es *After the End of Art*, inspirándose en Hegel, una vez más: «creo que el fin del arte es el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte».³¹ Pero Danto no

²⁹ Karl Marx. *Crítica del programa de Gotha*. Buenos Aires: Editorial Ateneo, 1973, p. 33.

³⁰ Karl Marx. *La ideología alemana*. Buenos Aires: Ediciones Pueblos Unidos, 1985, p. 34.

³¹ Arthur Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2009, p. 53.

solo se inspirará en Hegel sino que incluso señalará, nada menos, que sus «ideas sobre el fin de la historia del arte están basadas en la lectura de Hegel que hizo Alexandre Kojève».³²

Alexandre Kojève: arte, política y final de la historia

Bajo la atea figura de Alexandre Kojève³³ se esconde un hombre formado en estudios religiosos y teológicos de distinto tipo.³⁴ Leyendo a Hegel desde Marx y Heidegger, pasando por Kant y Nietzsche. Si Kojève rescata a Hegel y al propio Kant debemos recordar lo que señaló Jacob Taubes en su *Abendländische Eschatologie*: «Kant es el Antiguo Testamento del idealismo alemán, Hegel es el Nuevo».³⁵ Porque por sobre todo habita en Kojève la marca de la lógica judeo-cristiana bajo las formas humanas de un ateo declarado. Por eso la lectura de Hegel de Kojève será una lectura antropológica y atea que ponderará el peso del Deseo, la Acción y el Trabajo en la obra de Hegel en particular, y en el hombre en general.

Pero el nombre de Martin Heidegger es una clave de lectura fundamental para Kojève y el porvenir de su lectura y su obra. Kojève cita tempranamente al filósofo de Selva Negra³⁶ y habla de él en su última entrevista antes de morir. Ahí afirmará haber eludido a propósito a Edmund Husserl y al reafirmar la supremacía de los sabios hegelianos (los que reconocen que ya no hay nada

³² José Fernández Vega. *Formas dominantes*. Buenos Aires: Taurus Ediciones, 2013, p. 34.

³³ Alexandre Kojève nace en Moscú en 1902 y muere en Bruselas en plena reunión de la Comunidad Europea en 1968, cuando todavía suenan las sirenas del Mayo de 1968. Huye de la flamante Unión Soviética en 1920 y recalca en Berlín y Heidelberg donde recibe su formación filosófica. Luego de vivir un periodo de excesos perderá su fortuna en la crisis de 1929 y terminará dando clases sobre Hegel en la *École Pratique des Hautes Études* (EPHE) de 1933 a 1939 en París. Será movilizado en la guerra y luego de vivir unos años en territorio libre vendrá un alto funcionario francés y europeo en 1945, dedicando el resto de su vida a los asuntos extranjeros y económicos. De la revolución al exilio, de los excesos a la enseñanza, de la filosofía a la administración. Igualmente, seguirá haciendo filosofía en su tiempo libre, especialmente los domingos.

³⁴ Su tesis versó sobre la obra de Vladimir Soloviev, el denominado “Hegel ruso”. Ver: Alexandre Kojève. “La Métaphysique religieuse de Vladimir Soloviev”. I y II. En *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 14 (1934) y 15 (1935).

³⁵ Jacob Taubes. *Escatología occidental*. Op. Cit., p. 191.

³⁶ Alexandre Kojève. *Lathéisme*. Paris: Gallimard, 1998, p. 76.

que hacer filosóficamente hablando luego del Saber Absoluto) por sobre los filósofos dirá: «¿Los filósofos? ¿Heidegger? Como filósofo, no siempre ha acertado», pero inmediatamente agregará: «Y aparte de Heidegger, ¿quién?».³⁷

Heidegger por su parte tendrá noticias de Kojève. En una carta de 1967 a Hannah Arendt—quien fuera alumna ocasional de los cursos de Kojève—dirá, a partir del libro de las lecciones sobre Hegel, que «Kojève demuestra una rara pasión del pensamiento. El pensamiento francés de las últimas décadas es un eco de estos cursos. Pero Kojève lee *Sein und Zeit* no más como antropología». ³⁸ Lo que no podía ser más acertado. Kojève lee *Sein und Zeit* del mismo modo que lee a Hegel porque en realidad fue a partir de su lectura de Heidegger que leyó a Hegel. Lo paradójico será que Heidegger mismo leerá a Kojève como quien lee a un enemigo. Por eso dirá que el libro de Kojève «me es muy importante para mi disputa con la dialéctica».³⁹

El influjo de Heidegger en Kojève no sólo fue señalado por diferentes estudiosos de la obra del pensador moscovita sino que incluso fue explicitado por el propio Kojève en distintos lugares. En una nota al pie de su seminario sobre Hegel dirá que «desde Hegel el ateísmo nunca ha alcanzado semejantes niveles metafísicos y ontológicos. En nuestros tiempos Heidegger es el primero en alcanzar una filosofía completamente atea». Y continúa en la misma nota: «Pero no parece haber ido más allá de la antropología fenomenológica desarrollada en el primer volumen de *Sein und Zeit*. Esta antropología (que es sin ninguna duda notable y auténticamente filosófica) no suma, fundamentalmente, nada nuevo a la antropología de la *Phänomenologie*». Y finalmente agrega que esta antropología atea nunca se hubiera descubierto si no fuera por *Sein und Zeit* y su ser-para-la-muerte.⁴⁰ También señalará su deuda posteriormente en su libro *Le Concept, le Temps et le Discours* cuando escribe en un acto de humildad poco común en Kojève, luego de reconocer su deuda con Koyré, que «esto no hubiera sido suficiente si no hubiera leído *Sein und Zeit* de Heidegger. Considero que es mi deber mencionar aquí mismo el

³⁷ Alexandre Kojève. *El emperador Juliano y su arte de escribir*. Buenos Aires: Grama, 2003, p. 57.

³⁸ Hannah Arendt-Martin Heidegger. *Correspondencia 1925-1975*. Barcelona: Herder, 2000, p. 152. Carta de Heidegger a Arendt del 29 de septiembre de 1967.

³⁹ *Ibid.*, p. 194. Carta de Heidegger a Arendt de 1971.

⁴⁰ Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*. Op. Cit., p. 527.

nombre de este filósofo genial». ⁴¹ La antropología atea de la muerte heideggeriana se cruzará con la hipótesis de Koyré ya mencionada. Ambas son lecturas que enfatizan la cuestión de la finalidad de distinto modo. Somos seres para la muerte y la historia tiene un final porque tiene un principio. Este cruce es el que terminará de forjar la mirada del que podemos denominar como el Kojève “maduro”.

Este Kojève maduro es el que más influencia tendrá desde su seminario sobre la obra de Hegel, el pensador del “final de la historia” y la dialéctica entre amo y esclavo ⁴² que constituye el motor de la historia en la actualización que realiza Alexandre Kojève de Hegel en el siglo XX. Es tal la importancia de esta dialéctica que, como señala Shadia Drury, «la dialéctica amo-esclavo es también la pista para la historia porque explica al hombre que se separa de los animales y lo hace un ser histórico, o una creatura con historia». ⁴³ La dialéctica Amo-Esclavo es vital para comprender el proceso antropógeno que hace al hombre, que a su vez nos servirá para visualizar de qué forma puede llegar a darse una animalización del hombre, o más bien una reanimalización—después del escatológico fin de la historia—cuyo producto es diferente al animal previo al proceso antropógeno. El hombre asistiría al triunfo de la *american way of life* signado por un «eterno presente» ⁴⁴ de consumo y goce. ⁴⁵

En Kojève se cruzan deseo, historia (tiempo) y poder. Para Kojève la lucha por el reconocimiento del hombre como hombre culmina al final de la historia, o al principio del final de la historia luego que el reconocimiento dialéctico es alcanzado en la historia, cuando Napoleón formaliza la expansión del espíritu del tiempo [*Zeitgeist*] en 1806 al vencer a las tropas prusianas y co-

⁴¹ Alexandre Kojève. *Le Concept, le Temps et le Discours*. París: Gallimard, 1990, p. 32.

⁴² Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Fenomenología del espíritu*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 117.

⁴³ Shadia Drury. *Alexandre Kojève. The Roots of Postmodern Politics*. Nueva York: St. Martin's Press, 1994, p. 18.

⁴⁴ Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*. Op. Cit., p. 437.

⁴⁵ Kojève también desplegará su teoría del snobismo japonés en la nota al pie que puede encontrarse en Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*. Op. Cit., p. 436. Hemos desarrollado esta cuestión, y su confrontación con la obra de Georges Bataille y el concepto de “negatividad sin empleo” en: Tomas Borovinsky “Hegel, la negatividad y el fin de la historia: entre Alexandre Kojève y Georges Bataille”. En Tomas Borovinsky, Fabián Ludueña Romandini y Emmanuel Taub (ed.). *Posteridades hegelianas*. Buenos Aires: Teseo, 2011.

menzar a expandir a todo el mundo conocido—después también al desconocido—la Ley que encarna la igualdad de todos y todas. Decimos que se cruzan deseo, historia y poder porque es cuando la dialéctica del reconocimiento del hombre se realiza que la historia se suprime y condensa en la Ley estatal y condensa en el Estado el poder del pueblo.

Señala Alexandre Kojève, en su *Esquisse d'une phénoménologie du droit* que el hombre «existe como ser humano sólo en la medida en que es reconocido: el reconocimiento de un hombre por otro es su ser mismo». ⁴⁶ Para Kojève, la dialéctica entre amo y esclavo es superada en el ciudadano burgués. En este sentido afirma el autor que «el hombre difiere del animal porque es ciudadano [*Bürger*]; no puede realizarse como hombre sino por la intermediación del pueblo [*Volk*] organizado en el Estado [*Staat*]». ⁴⁷

Después de la revolución, Napoleón encarna el reconocimiento final y definitivo del hombre por parte del Estado. En el fin de la historia—extraña localización temporal ubicada al final de un tiempo histórico, que aún no termina de haber sido—, la interacción social está cumplida. Como dice Kojève: «Ahora esta dialéctica de la historia universal es también la dialéctica del *Droit* y la idea de Justicia», ⁴⁸ porque se da una fusión entre la Justicia aristocrática y la Justicia burguesa en la Justicia del ciudadano, llamado éste por Kojève como el ciudadano del Estado universal y homogéneo.

Es por ello que es tan importante la diferencia entre Platón y Hegel para comprender la tensa cuestión de la teología política. Una diferencia fundamental entre los antiguos y los modernos radica en que para los últimos la sociedad perfecta es alcanzable. Porque para los antiguos «todo lo generado es corruptible, esta constitución no durará la totalidad del tiempo, sino que se disolverá», ⁴⁹ no puede haber un mundo perfecto definitivo como sí piensan los modernos. Desde la perspectiva antigua, ningún régimen político dura para siempre.

La tensión Atenas-Jerusalén atraviesa el debate con Leo Strauss. En este marco la postura de Kojève es clara: se considera heredero del cristianismo

⁴⁶ Alexandre Kojève. *Esquisse d'une phénoménologie du droit*. París: Gallimard, 2007, p. 240.

⁴⁷ Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*. Op. Cit., p. 83.

⁴⁸ Alexandre Kojève. *Esquisse d'une phénoménologie du droit*, Op. Cit., p. 243.

⁴⁹ Platón. *República*, 546 a.

secularizado y al mismo tiempo continuador de todo aquello que sobrevive en el mundo cristiano del mundo antiguo. Napoleón recupera a Alejandro. O mejor dicho en Napoleón (heredero secularizado de Jerusalén) está Alejandro (Atenas) contenido y mejorado. Alejandro superó a Alcibíades y Napoleón superó a Alejandro al contener en su seno la homogeneidad de origen cristiano que estaba obviamente ausente en Alejandro.⁵⁰

El Estado universal y homogéneo de Kojève encarnado por Napoleón (un Alejandro cristiano moderno), debe ser entendido a partir de la tensión Atenas-Jerusalén en el marco de la querrela entre los antiguos y los modernos. Napoleón es un Alejandro que asume la superación de la dialéctica entre amo y esclavo, encarna lo socialmente homogéneo y lo políticamente universal, porque es cristiano: porque todos somos iguales ante Dios y por tanto en términos secularizados todos somos iguales ante la Ley. Alcibíades quedó atrapado en la lógica de la Ciudad mientras que Alejandro traspasó la Ciudad buscando lo universal pero quedando atrapado de las viejas jerarquías antiguas (Atenas) donde hay ciudadanos pero éstos son sostenidos por los esclavos.

El fin de la historia kojèveano se entiende sólo si lo consideramos como un presupuesto lógico, de origen apocalíptico, capaz de contener dos dimensiones: una temporal y otra espacial. De esta forma la historia habría finalizado históricamente en el año 1806, mientras que espacialmente aún no habría llegado a completar su recorrido global. Porque, señala Kojève, «lo que se produjo desde entonces no fue más que una extensión en el espacio de la potencia revolucionaria universal actualizada en Francia por Robespierre-Napoleón».⁵¹ Dado que «el Gobierno va a *realizar* la Libertad, suprime la libertad “absoluta”; pero se prepara para realizar la Libertad verdadera»,⁵² por medio del Terror «en tanto que es revolucionario, debe ser un gobierno de partido, y por consecuencia actuar por el Terror».⁵³ Sin sangre y Terror no hay revolución posible, porque por «el Terror, el Hombre toma consciencia de lo que es realmente: nada».⁵⁴ Es por medio del Terror que comprende que quiere rea-

⁵⁰ Alexandre Kojève. *Tyranny and Wisdom*. En: Leo Strauss, *On Tyranny*. Op. Cit., p. 170.

⁵¹ Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*. Op. Cit., p. 436.

⁵² *Ibid.*, p. 143.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

lizar la libertad en la historia para así construir la sociedad del reconocimiento absoluto, es decir la sociedad moderna y perfecta. El Terror es admitido porque es herramienta de la sociedad perfecta en formación, una búsqueda de perfección sólo posible por la herencia judeocristiana, secularizada en el paradigma de la modernidad ideológica.

Sin embargo, desde la lectura de Kojève hay una cierta indistinción entre socialismo y capitalismo. Señala, en una importante nota al pie de su libro sobre Hegel, que los acontecimientos posteriores al último acto de la historia —es decir, 1806— son leídos por el pensador ruso-francés desde esta lógica que hace posible entender a la Revolución China como la mera introducción del Código napoleónico en China. Asimismo los soviéticos serán, desde la irónica mirada de Kojève, simplemente americanos pobres, que en un futuro no muy lejano devendrán rusos ricos.⁵⁵ Lo mismo podríamos nosotros pensar en relación a las actuales “provincias” que aún no se han alineado en términos hegeliano-marxista-kojevianos. De más está decir aquí que hay un arte de escribir en Kojève.⁵⁶ Kojève tiene fe en el porvenir. Kojève, un ateo muñido de fe en la historia, un optimista, como Marx: «El mercado mundial aceleró prodigiosamente el desarrollo del comercio, de la navegación y todos los medios de transporte por tierra [...] La burguesía arrastra a la corriente de la civilización a todas las naciones, hasta a las más bárbaras».⁵⁷

El siglo XX es interpretado por Kojève como una guerra económica entre dos tipos distintos de hegelianos: los de derecha (Estados Unidos) y los de iz-

⁵⁵ Para esto véase la extensa nota de la segunda edición de su *Introduction à la lecture de Hegel. Op. Cit.*, p. 437.

⁵⁶ Es por ello que leer a Kojève es mucho más difícil de lo que parece. No sólo por la ironía que marca el ritmo de sus afirmaciones sino también porque por momentos parece contradecirse, y por momentos pareciera estar simplemente mintiendo. Esto puede percibirse en su breve *L'empereur Julien et son art d'écrire* —un libro que pretende ser un homenaje a su amigo Leo Strauss—, cuando hace una apología del enmascaramiento y afirma que «el disfraz literario podía servir para formar una elite», para «adoctrinar a los raros elegidos capaces de comprender la doctrina disimulada» (p. 11). De ahí el objetivo pedagógico del disfraz: hacer ejercitar la sagacidad del lector elegido. Siendo a su vez más que interesante aquí, en vista del debate sobre la tiranía, que Kojève eligiera homenajear a Strauss escribiendo un libro sobre un pensador-emperador que al parecer se hacía el pagano siendo un cripto-ateo. Lo que también nos hace pensar en qué es lo que mueve a Kojève al jugar escribiendo, al jugar seriamente el papel que la comedia de la vida le otorgó. Ver: Alexandre Kojève. *El emperador Juliano y su arte de escribir*. Buenos Aires: Grama, 2003.

⁵⁷ Karl Marx. *Manifiesto del Partido Comunista*. Buenos Aires: Editorial Perfil, 1997, p. 20.

quierda (los soviéticos). Una mera guerra de competencia económica en la que ya en los cincuenta Kojève daba por ganador al bando americano, en un Estado final que se avecina, ahí donde «la política no ha perseguido de hecho otra meta que el Estado universal».⁵⁸

Pero así como Kojève percibirá una cierta indistinción entre socialismo y liberalismo desde el punto de vista metafísico, Martin Heidegger afirmará, en una línea similar que no debería sorprendernos, que «esa Europa, siempre a punto de apuñalarse a sí misma en su irremediable ceguera, se encuentra hoy en día entre la gran tenaza que forman Rusia por un lado y Estados Unidos por otro. Desde el punto de vista metafísico, Rusia y Estados Unidos son lo mismo; en ambas encontramos la desolada furia de la desenfundada técnica y de la excesiva organización del hombre normal».⁵⁹

El hombre es un animal que ingiere deseos como el animal deglute cosas. Sentenció Alexandre Kojève una frase cara a Jacques Lacan: «la historia humana es la historia de los Deseos deseados».⁶⁰ El animal deglute objetos, desea cuerpos y objetos mientras el hombre desea deseos. El *homo sapiens* desea el deseo de los otros. Al desear al Otro en realidad está deseando el deseo del Otro, el reconocimiento de ese Otro. Pero entonces, si lo que caracteriza al hombre desde esta lectura filosófico-antropológica es la Acción que niega la Naturaleza, y su Naturaleza interior, ¿qué ocurre cuando esta Acción se detiene?, ¿qué pasa con el hombre cuando este deseo de reconocimiento se satisface? Preguntas que no dejan de tener resonancias con las que hicimos sobre Marx, el comunismo y la vida emancipada.

En este sentido Kojève encuentra en ciertos autores literarios de su tiempo la encarnación de la poshistoria. Son autores literarios que nosotros denominaríamos como “indicadores poshistóricos”. Documentos de la civi-

⁵⁸ Alexandre Kojève. *Tyranny and Wisdom*. En: Leo Strauss, *On Tyranny*. Op. Cit., p. 173.

⁵⁹ Martin Heidegger. *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 42. Además, desde el punto de vista de cierto pensamiento alemán, se percibe a Alemania como una singularidad rodeada de universalismos materialistas (Estados Unidos, la Unión Soviética) y del universalismo de los derechos del hombre y el ciudadano (Francia). Para ver la influencia de las invasiones napoleónicas en el surgimiento del nacionalismo alemán como reacción, véase: Hannah Arendt. *The Origins of Totalitarianism*. Nueva York: Harvest Book, 1976, p. 158. Y también: George Mosse. *La nacionalización de las masas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

⁶⁰ Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*. Op. Cit., p. 13.

lización que encierran escenas sociales del *Zeitgeist*. La época escrita por dos literatos contemporáneos a Alexandre Kojève como son Raymond Queneau y Françoise Sagan. Porque como sostiene Kojève, hay en la literatura un último mundo nuevo y ese «mundo en cuestión nació a la literatura».⁶¹

Françoise Sagan ensaya un semblante de la época en dos novelas –*Bonjour tristesse* y *Un certain sourire*– reseñadas por Alexandre Kojève para *Critique* en 1956. Aquí Kojève encuentra rastros del ocaso de la masculinidad, el principio del triunfo de las mujeres luego de un reino masculino indiscutido de al menos seis mil años. El mundo que describe Sagan es un mundo nuevo «porque está completa y definitivamente privado de hombres».⁶² Los hombres de las novelas de Sagan, especialmente en *Bonjour tristesse*, son ofrecidos a la mirada femenina como objetos sexuales a ser contemplados. Los hombres de Sagan, remarca Kojève, deben incluso ser musculosos, ofrecerse musculosos y desnudos a las mujeres. «Dios sabe, por otra parte, que no era cosa fácil desvestir a los hombres viriles de antaño»⁶³ porque arrebatar una armadura a un caballero no era fácil. Los tiempos han cambiado, las hembras ya no tienen que ser sucesivamente violadas por machos (reaccionarios, dice el autor) para ser aptas para el amor explica Kojève a través de Sagan. Las mujeres pueden elegir con quién casarse al menos a título nominal. Porque si bien hay libertades liberales en los países que correspondan, todavía hay barreras sociales que estructuran parcialmente –mucho menos que antes– las uniones. Así como hay «apareamientos selectivos»⁶⁴ en el marco de la desregulación de las relaciones amorosas, en el campo libre del mercado matrimonial, también es cierto que, como sostiene la socióloga Eva Illouz: «la posibilidad de elección constituye el hito cultural que define a la modernidad».⁶⁵ Durante milenios los hombres “tomaban” a las mujeres, dice Kojève, y luego las mujeres pasaron a “entregarse”. Ahora, constata Kojève leyendo a Sagan, hay libre competencia, hay conquista. Una vez más, hay desregulación del mercado del amor. Hay también, tristeza. La tristeza de los ricos.

⁶¹ Alexandre Kojève. “Le dernier monde nouveau”. En: *Critique*, Vol. 12, N° 2, Paris, 1956, p. 703.

⁶² *Ibid.*, p. 704.

⁶³ *Ibid.*, p. 705.

⁶⁴ Daniel Cohen. *Tres lecciones sobre la sociedad postindustrial*. Buenos Aires: Katz, 2007, p. 125.

⁶⁵ Eva Illuz. *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Katz, 2013, p. 132.

La denominada crisis de la virilidad y la domesticación del hombre –puntos antes señalados por ejemplo por pensadores tan diversos como Maquiavelo,⁶⁶ Nietzsche⁶⁷ y Weininger⁶⁸– es registrada por Françoise Sagan al punto que Alexandre Kojève debe reconocer escribir sobre ella y su obra con «humillación viril»⁶⁹ frente a las neo-hembras: las “nuevas jóvenes amazonas”. Nuevas jóvenes amazonas que en nuestros días retratará Michel Houellebecq, mucho más cerca de nosotros, al hablar de las “castradoras mujeres” del siglo XX y XXI.⁷⁰ Françoise Sagan describe mujeres “hambrientas de sexo e independientes”. Vanguardias de época –de ahí también el éxito comercial de Sagan– que se debaten entre hombres jóvenes y musculosos y hombres mayores y cultos que leen, literalmente, a Jean-Paul Sartre. Machos y hembras atraídos como iguales que sólo quieren compañía y sexo, “que no quieren nada serio”. Ni románticos ni cínicos: simplemente asumen la insoportable levedad de la vida moderna.

Este texto de Kojève sobre Sagan es en cierto sentido el más enigmático; extremadamente irónico y seriamente melancólico, quizás más que ningún otro. Ahí se pregunta por el porvenir de estas mujeres “normalizadas” que tienen todo como para ser “felices” (lo dice entre comillas) en un mundo sin guerras. Y aquí vuelve con su descripción de un mundo poshistórico, del que por cierto parece haber escrito más caracteres que Karl Marx: «ya no hay virtualmente más ni verdaderas guerras ni auténticas revoluciones» y por ello mismo «en consecuencia, muy pronto ya no se podrá morir gloriosamente en otra parte que no sea en una cama (privada o pública) sino con la condición de, ya sea afrontar espada en mano a las fieras (no castradas y ruminantes) o de escalar, arriesgando la vida, cimas de más de ocho mil metros de altura”.⁷¹ En cuanto a las fieras “no castradas y ruminantes» todo indica que Alexandre Kojève se refiere a los toros y las corridas. A continuación habla de un cierto fenómeno en el que la virilidad masculina es actualizada por *homo sapiens*

⁶⁶ Nicolás Maquiavelo. *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Madrid: Alianza, 2007, p. 199.

⁶⁷ Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1998, p. 245.

⁶⁸ Otto Weininger. *Sexo y carácter*, Losada, Madrid, 2004, p. 469.

⁶⁹ Alexandre Kojève. “Le dernier monde nouveau”. *Op. Cit.*, p. 704.

⁷⁰ Michel Houellebecq. *Plateforme*. París: Flammarion, 2001.

⁷¹ Alexandre Kojève. “Le dernier monde nouveau”. *Op. cit.*, p. 707.

machos alfa “generalmente íberos”. Dado que obviamente habla de la corrida de toros es preciso recordar que su amigo-discípulo-adversario Georges Bataille era un cultor de la tauromaquia y que él veía en la gloria de la corrida una de las tantas expresiones de la tan mentada “negatividad sin empleo”, es decir: la función de la negatividad después del final de la historia. España es a Bataille lo que Japón es a Kojève.

Otro autor que describe el mundo poshistórico de Alexandre Kojève, poniendo en imágenes lo que piensa el ruso-francés, es un escritor que escribe específicamente sobre la desmovilización y la guerra: Raymond Queneau. Amigo, alumno y editor de la *Introduction à la lecture de Hegel*, Queneau no solo escribió novelas fundamentales para poner en imágenes literarias a la poshistoria de Kojève sino que incluso introdujo a su amigo ruso-francés como un personaje literario. Y sobre algunas de ellas, para no ser menos, escribió Kojève.

En las novelas de Queneau los personajes hacen una de las actividades más poshistóricas que podamos imaginar: turismo. Como dice Giorgio Agamben en *Il Regno e la Gloria*: «El turista es la extrema reencarnación del peregrino en tierra cristiana, es la figura planetaria de la irreducible extranjería al mundo», donde «el peregrino y el turista son, el efecto colateral de una misma economía (en su versión teológica y secularizada)». ⁷² Recordemos que para Agamben el tema del turismo es capital. No solo porque como él señala es la principal industria del mundo, sino porque además el turismo implica «la pérdida irrevocable de todo uso, de la absoluta imposibilidad de profanar» ⁷³ en un mundo en el que «la museificación del mundo es hoy un hecho consumado». ⁷⁴

Los personajes de Queneau hacen turismo y se entretienen como en las novelas de Sagan y se asoman, una vez más, al consumo de masas de la posguerra. En los libros de Queneau los civiles, que habitan la tierra de la paz luego de la Segunda Guerra Mundial, quieren ser artistas sin necesariamente serlo. Aquí las novelas de Queneau captan un aspecto particular que con las

⁷² Giorgio Agamben. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Vicenza: Neri Pozza, 2007, p. 158.

⁷³ Giorgio Agamben. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 110.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 109.

décadas se difundiría a grandes capas de la sociedad. Todos quieren ser artistas. Desde esta lectura, el Mayo de 1968—posterior a todo esto— fue sólo la punta del iceberg de lo que vendría. O más bien, las novelas de Sagan son en realidad el preludio de lo que terminó aconteciendo al democratizarse más aun la sociedad de consumo y la igualdad.

En *La Dimanche de la vie*⁷⁵ Queneau no sólo continúa con los tópicos antes mencionados, sino que además, podríamos decir, constituye la más kojeviana de sus novelas. En ésta en particular, portadora de un título kojeviano con un epígrafe nada menos que de Hegel,⁷⁶ Queneau se propone retratar su época y además incluir un alter-ego de Kojève en la misma. Aquí el personaje llamado Valentin Brû se empecina en visitar nada menos que el sitio en el que ocurrió la batalla de Jena. Es decir que el personaje de la novela de Queneau pretende hacer turismo en el lugar en el que la historia comenzó a cerrarse: donde Napoleón triunfó sobre Prusia y donde Hegel vio el espíritu del tiempo a caballo.

Al igual que en las novelas de Sagan, en las de Queneau los hombres son objetos sexuales que encarnan la liberación de las mujeres del yugo y de las sombras de la historia. Las hembras no pudieron ni hacer la historia ni cerrarla pero pueden disfrutar de la poshistoria, haciendo carne la igualdad entre los sexos que se derivaría del viejo y presente Código Napoleónico. Por eso Kojève dirá que el mundo que describe Queneau no es fácil (para el hombre). Dirá que «si el mundo nuevo (el que viene después de la guerra) es el mundo de las novelas de Queneau, uno podría decir, yo creo, sin ironía que es *bravo*».⁷⁷ Subyace a los comentarios literarios de Kojève una triste mirada apocalíptica.

Dijimos que el arte es una forma de procesar experiencia y Alexandre Kojève no solo escribió sobre literatura sino también sobre arte pictórico. Más específicamente sobre la obra de su tío, Wassily Kandinsky, uno de los más grandes exponentes de la abstracción que luego conquistaría el arte de los Estados Unidos de Norteamérica de la mano de artistas como Jackson Pollock.

⁷⁵ Raymond Queneau. *La Dimanche de la vie*. París: Gallimard, 2000.

⁷⁶ «Es el domingo de la vida que todo lo nivela y que aleja todo lo malo; los hombres del deber de un buen humor no pueden ser oscurecidos por el mal o la vileza.» Ver: *Ibid.*, p. 11.

⁷⁷ Alexandre Kojève. “Les romans de la sagesse”. En: *Critique*, Vol. 60, N° 2, París, 1952, p. 397.

El arte abstracto conquistó América del mismo modo que fue repelido por el nazismo, esa metástasis de Occidente. El nazismo rechazó lo que consideraba como partidario de la *Zivilization* y enemigo de la *Kultur*. Lo abstracto (judío) contra lo concreto (el suelo “ario”). El cálculo contra la tierra. Por eso, no hace falta remarcarlo más, el nazismo rechazó el arte abstracto y es interesante, y lógico, que un filósofo de lo universal escribiera sobre el arte abstracto entendido como la cumbre del arte universal occidental (también es interesante la afinidad que tendrá Kojève con los judíos).

El arte abstracto se posicionaba del lado de lo universal porque quería imponerse como “estilo internacional”, formalista y común a cualquier cultura. El arte de Kandinsky se erige como la cumbre del desarrollo del espíritu. Como sostiene Shadia Drury: «Es fácil ver como el arte de Kandinsky, con su inspiración antinacionalista y universal, es lo que mejor encaja con un arte de la era poshistórica». ⁷⁸ Lo que distingue al arte de las otras actividades del hombre, pensaba un joven Kojève, es «el elemento de lo in-existente, de lo no pensable». Y continúa diciendo que «la idea es impensable, no existe en el cuadro, sino que, en un cierto sentido, se capta como la nada oculta tras la obra real. He aquí la diferencia entre el arte y la ciencia». ⁷⁹ El arte como resistencia al triunfo del automatismo. Henos aquí frente al lado más batallano de Kojève.

Sin embargo, Kojève preferirá referirse a Kandinsky como un artista de lo concreto. Para Kojève es en realidad el arte “representativo” el que es subjetivo y abstracto, mientras que el de Kandinsky es objetivo y concreto. Como dice Kojève: «El Arte de la pintura “representativa” es el arte de *abstrair* el componente pictórico del Bello total encarnado en lo real no artístico», y continúa diciendo que «la pintura “representativa” es una pintura de lo Bello abstracto: es una pintura *esencialmente abstracta*». ⁸⁰

Todo lo impresionista para Kojève es desde esta perspectiva simplemente abstracto y subjetivo porque representa un objeto que no es, mientras que la pintura “abstracta” de Kandinsky es en realidad concreta y objetiva porque representa lo que en realidad es. Por eso sostiene Kojève que «durante siglos

⁷⁸ Shadia Drury. *Alexandre Kojève...* Op. Cit., p. 49.

⁷⁹ Alexandre Kojève. *Journal philosophique*. Roma, 12 de agosto de 1920.

⁸⁰ Alexandre Kojève. *Kandinsky*. Madrid: Abada Editores, 2007, p. 30.

la humanidad no supo producir sino cuadros “representativos”, es decir subjetivos y abstractos. Y hubo que aguardar hasta el siglo XX en Europa para que se pintase el primer cuadro *objetivo y concreto*, es decir, el primer cuadro “no representativo”». ⁸¹ Cuadros en los que lo bello no representa a otra cosa, sino que es directamente creado por el artista (Kandinsky). Lo creado por el artista, a diferencia del arte anterior, no existe fuera del cuadro.

Kandinsky, por otra parte, sufrió nada menos que el precio del arte en un tiempo que se pretendió como poshistórico: la Unión Soviética. La pregunta por el lugar del arte en una sociedad perfecta también abre toda una serie de interrogantes a tener en cuenta. Luego del período leninista, con el arribo de Stalin y las disputas sobre el constructivismo toda idea de autonomía del arte quedaba descartada. La función del arte pasaba a ser la de reflejar la totalidad social y su reproducción. Esto no debe extrañarnos, porque para Kojève, pensador de la sociedad moderna y perfecta, el filósofo pasa a cumplir una función similar a la del artista. ⁸² El filósofo deviene sabio y debe pasar a la Acción: debe pasar a gobernar. En este sentido es que Kojève dirá que «el filósofo es perfectamente capaz de tomar el poder y de gobernar o de participar en el gobierno, dando, por ejemplo, consejos políticos al tirano» ⁸³ porque «el intelectual burgués se suprimirá a sí mismo, devendrá hombre de acción: revolucionario, después ciudadano del Estado napoleónico». ⁸⁴ Mientras que por el contrario, dirá Strauss que «el filósofo no puede dedicar su vida a su propio trabajo si otra gente no se hace cargo de las necesidades de su cuerpo. La filosofía es posible sólo en una sociedad en la que hay ‘división del trabajo’». ⁸⁵ Sabiendo que después de todo «lo deseable no es el máximo de los placeres, sino los placeres más puros; la felicidad depende de manera decisiva de la limitación de nuestros deseos». ⁸⁶

⁸¹ *Ibid.*, p. 40.

⁸² Por otra parte Boris Groys desarrollará en su libro *Iskusstvo utopii* la hipótesis contra intuitiva de que en realidad Stalin no anuló a la vanguardia artística, sino que más bien la llevó a sus últimas consecuencias. Véase *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos, 2008, p. 37.

⁸³ Alexandre Kojève. *Tyranny and Wisdom*. En: Leo Strauss. *On Tyranny*. *Op. Cit.*, p. 150.

⁸⁴ Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*. *Op. Cit.*, p. 134.

⁸⁵ Leo Strauss. *On Tyranny*. *Op. Cit.*, p. 199.

⁸⁶ Leo Strauss. “Las tres olas de la modernidad”. En: Claudia Hilb (comp.). *Leo Strauss. El filósofo en la ciudad*. Buenos Aires: Prometeo, 2011, p. 51. Sobre el arte de leer de y en Leo Strauss, véase: Claudia Hilb. *Leo Strauss: el arte de leer*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 76

Pero volviendo a Kandinsky, el planteo de Kojève implica suponer que ya no hay más arte pictórico posible después de Kandinsky. Lo más interesante de esta certeza tan fuerte es que abre el camino para pensar qué pasó con el arte después de la abstracción y para pensar la repercusión política, y hasta sociológica, de este devenir del arte post-abstracción, que Arthur Danto llamará nada menos que “poshistórica”. El arte abstracto, o concreto, encarnado por Kandinsky sería la máxima expresión de la dialéctica hegel-kojeviana, pero entonces, ¿cómo se entiende lo que vino después? Y más precisamente, ¿qué vino después de Kandinsky?

Después de Wassily Kandinsky vendrá, explica Arthur Danto, el triunfo de Andy Warhol –Marcel Duchamp antes–, los *ready made* y la fusión de la vida y el arte. El mundo del arte después del fin del arte es el mundo en el que todos pueden llegar a ser artistas. Como dice Kojève un poco insólitamente: las sociedades occidentales han alcanzado la edad avanzada del “comunismo” marxista.⁸⁷ Performances, videoarte, y muchas otras sub-disciplinas pueblan esta escena pero después del arte abstracto, con la recuperación de la maniobra de Duchamp, asistimos a un nuevo nivel de la autoconciencia del arte y la vida. La abolición de la división entre arte y vida, en los años sesenta, dirá Danto.⁸⁸ Después del arte concreto y objetivo de Kandinsky se pone sobre el tapete la maniobra de los *ready made* que implican en sí mismos tomar conciencia de lo que el arte –y la filosofía y quizás la política– siempre hizo: introducir lo nuevo en el archivo de la memoria, competir contra los muertos⁸⁹ para ser contemporáneos del presente. Pero entonces, y por último, ¿qué es ser contemporáneos?

⁸⁷ Dice Kojève: «los Estados Unidos han alcanzado ya la etapa final del ‘comunismo’ marxista, dado que prácticamente, todos los miembros de una ‘sociedad sin clases’ puede apropiarse desde ahora de todo cuanto le parece, sin trabajar no obstante más que lo que su voluntad le dicta». Ver: Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*. Op. Cit., p. 436.

⁸⁸ Explica Danto: «Nuestra era empezó en los años sesenta, inicialmente en arte, con la abolición de los límites entre arte y vida». Ver: Andrea Giunta. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?/When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: ArteBA, 2014, p. 22.

⁸⁹ Boris Groys. *Política de la inmortalidad*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008, p. 31

Glosas al “apocalipsis cultural”

Sostiene Giorgio Agamben –heredero del pensamiento de Alexandre Kojève– que experimentamos una crisis que irrumpe como privación de la biografía civil, como una expropiación de la experiencia,⁹⁰ una desaparición de los gestos populares. En una misma sintonía Pier Paolo Pasolini hablará de la desaparición de las luciérnagas⁹¹ (otro pensador y artista clave para comprender a Giorgio Agamben) mientras que en su última etapa tomará posición –cuando deja atrás *lo nazionale-popolare* gramsciano y elige un camino más “aristocrático” para no dejarse atrapar por la “industria cultural” y la mercantilización–⁹² contra lo que él denominará como un neocapitalismo hedonista, una revolución conformista⁹³ donde “la izquierda” tiene un papel fundamental en el avance de lo que Kojève llama el *american way of life* y que Pasolini gusta señalar como «la ideología hedonista del consumo y de la consiguiente tolerancia modernista de tipo americano».⁹⁴ Pasolini escribe sobre un mundo posburgués o neocapitalista que ya no parece requerir de legitimación alguna: es anticristiano y acultural. La burguesía liberal ha utilizado a la izquierda cultural en su lucha contra las trabas puritanas del capitalismo tradicional y atrasado, pero –advierte Pasolini– esta burguesía ya no requiere de los servicios culturales antes necesarios porque ya no hay cultura sino puro entretenimiento (de ahí que deba entenderse la tardía obra cinematográfica y poética de Pasolini como una deriva aristocrática que busca que el sistema no pueda asimilar su arte, que no pueda ser consumido).⁹⁵ Pasolini escribe frente a los «actos primeros de la poshistoria».⁹⁶

En este sentido es que, antes de terminar, queremos remarcar nuestra creencia ferviente en que la vida moderna atraviesa lo que el antropólogo Er-

⁹⁰ Giorgio Agamben. *Infancia e historia*. Op. Cit., p. 7.

⁹¹ Pier Paolo Pasolini. *Scritti corsari*. Milán: Garzanti, 2010, p. 128.

⁹² Pier Paolo Pasolini. *New York*. Madrid: Errata Naturae, 2011, p. 97.

⁹³ Pier Paolo Pasolini. *Lettere luterane*. Milán: Garzanti, 2010, p. 65.

⁹⁴ Pier Paolo Pasolini. *Scritti corsari*, Op. Cit., p. 40.

⁹⁵ Aquí no podemos dejar de pensar una afinidad interesante con Georges Bataille. A su vez, señala Pasolini que es justamente en su novela/película *Teorema* que él busca reflejar a la burguesía de su tiempo.

⁹⁶ Pier Paolo Pasolini. *Poesía en forma de rosa*. Madrid: Visor, 2002, p. 28.

nesto De Martino denomina un “apocalipsis cultural”. El apocalipsis cultural es para Paolo Virno, leyendo a Ernesto De Martino, «la ruina de una forma de vida, con la consecuente irrupción de la meta-historia en el ámbito de los hechos históricos». ⁹⁷ En el apocalipsis cultural el lenguaje deja de ser utilizado meramente para comunicarse y pasa a ser una praxis vital para reafirmar lo humano que queda del hombre. Porque si bien el lenguaje siempre fue una clave para diferenciarnos del resto de los animales, en tiempos de grandes transformaciones y mutaciones, el lenguaje pasa a ocupar un lugar fundamental para reafirmar el lado más humano de la cultura.

En este sentido no podemos dejar de pensar en Martin Heidegger cuando Kojève señala que en la poshistoria, los «llamados discursos serán así semejantes al pretendido lenguaje de las abejas». ⁹⁸ Porque si según Heidegger «a las plantas y a los animales les falta el lenguaje es porque están siempre atados a su entorno», ⁹⁹ en el fin de la historia de Kojève —en una de sus tantas y contradictorias versiones— adviene una cierta indistinción entre naturaleza y cultura, y si el hombre deja de negar la Naturaleza “en forma histórica” entonces devenimos animales. Contrariando aquí al Heidegger que sostiene que «el cuerpo del hombre es algo esencialmente distinto de un organismo animal», ¹⁰⁰ porque como sostiene Kojève: «el lenguaje nace del descontento. El Hombre habla de la Naturaleza que lo mata y lo hace sufrir; habla del Estado que lo oprime, y hace economía política porque la realidad social no se adapta a su ideal, y no lo satisface». ¹⁰¹

¿Asistimos a un apocalipsis cultural? Hay, siguiendo a Ernesto De Martino, «un exceso de semanticidad no resoluble en significantes determinados». ¹⁰² Pero si el fin de la historia de Kojève tuvo lugar en algún tiempo, entonces fue conceptualizado por la última palabra del lenguaje filosófico, porque «el Ser [Sein] precede su revelación [Sprache, Logos] pero el cumpli-

⁹⁷ Paolo Virno. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires: Colihue, 2003, p. 178.

⁹⁸ Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*, Op. Cit., p. 436.

⁹⁹ Martin Heidegger. *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza, 2001, p. 31.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰¹ Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*, Op. Cit., p. 117.

¹⁰² Ernesto De Martino. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Turín: Einaudi, 2011, p. 89.

miento de la Historia no puede operarse sino por *una forma de conciencia* del Ser que se expresa por el Lenguaje». ¹⁰³ Porque después de todo recordemos que el filósofo llega siempre tarde, aunque «al final: el Estado perfecto (napoleónico) es comprendido por el Ciudadano perfecto (Hegel) que habla el Lenguaje perfecto (de la *Phänomenologie* y de la *Enzyklopädie*)». ¹⁰⁴

Todo esto implica suponer que cuando la historia haya terminado no tendrá ya sentido el discurso común y mucho menos el lenguaje filosófico. De ahí que el “lenguaje poshistórico” asuma las formas del lenguaje de las abejas, un lenguaje de las abejas que es caro a la historia del pensamiento político y filosófico, de Aristóteles a Kojève pasando por Hobbes.

La modernidad entendida como “apocalipsis cultural” implica no solo reconocer, de nuestra parte, el origen teológico-político secularizado—del que hablamos en la primera sección—del ritmo de la modernidad, sino también aceptar que el “apocalipsis” de la vida moderna es un final que no termina de finalizar. La vida moderna implica lo que De Martino denomina una “crisis de la presencia”, en la que el Yo se descompone y demanda ser reestablecido. Los apocalipsis culturales son los ritos (políticos, culturales, artísticos) con los cuales se experimenta, al mismo tiempo, el resquebrajamiento del mundo así como también la apertura y el restablecimiento de su vigencia. ¹⁰⁵

Como explica el antropólogo italiano—que para muchos se adelanta a los planteos de otros ya citados aquí, como Taubes o Löwith—en su libro póstumo, el apocalipsis cultural «surge del progresivo estrechamiento de los horizontes de lo operable mundano, y da testimonio de una caída, un extrañamiento, una caotización, una aniquilación o incluso una explosión en el mundo real, así como un aislamiento, a su fin, un soñante intimidado del yo». ¹⁰⁶ Ese es el disruptivo ritmo de la vida moderna entendida como extrañamiento del mundo. La vida moderna es una vida en crisis permanente, cargada de cambios y siempre al borde del abismo. En la vida moderna todo lo sólido se desvanece en el aire. La semántica apocalíptica forma parte del núcleo duro de la modernidad que habitamos. Habrá que vivir, y crear, con eso.

¹⁰³ Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*, *Op. Cit.*, p. 126.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Cfr. Paolo Virno. *Ambivalencia de la multitud. Entre la innovación y la negatividad*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006, p. 67.

¹⁰⁶ Ernesto De Martino. *La fine del mondo...* *Op. Cit.*, p. 335.

Dialéctica im-posible, lenguaje y redención: la teología poética de Franz Rosenzweig

Por *Emmanuel Taub*

“El hombre se hizo hombre cuando habló”

Franz Rosenzweig

En su libro *Yo, otro. Crónica del cambio*, Imre Kertész, escritor húngaro sobreviviente de los campos de exterminio nazis, escribió que «la mitología moderna empieza con una gigantesca negatividad: Dios creó el mundo, el ser humano creó Auschwitz». ¹ Negatividad que quiebra cualquier forma de dialéctica, ubicándola a ella misma en el peso negativo del hombre como agente de la destrucción de su mundo. Es tal vez en este sentido que pensar la relación entre teología y estética en el pensamiento de Franz Rosenzweig nos obliga a partir desde esta teología negativa. El propio Kertész es quien nos presenta las pistas desde donde construir esta teología moderna, aquella «que fuera la ciencia encargada de reunir todas las experiencias malignas de la creación. Su modo de presentación estaría impregnado de un estilo divino, que actuaría como contrapeso metafísico, pero sólo en cuanto arte, no como argumentación articulada». ² Hay algo en el arte que está más allá de la razón, de la “argumentación articulada”, que rompe con la relación entre razón, hombre y Dios, y que hace saltar por los aires las relaciones de sentido tradicionales. Es así que si Auschwitz no es un fenómeno efímero y si sucedió, como explica el escritor húngaro, entonces ya no desaparece.

¹ Imre Kertész. *Yo, otro. Crónica del cambio*. Barcelona: Acantilado, 2010, pp. 113-114.

² *Ibid.*, p. 114.

Por este mismo camino, en 1951, Maurice Blanchot escribió que la humanidad tuvo que morir en su conjunto por la prueba que el pueblo judío padeció, y que esa muerte aún dura y continuará durando, «de ahí la obligación de no morir nunca más sólo una vez, sin que la repetición pueda hacernos habitual el fin siempre capital». ³ Por ello, la destrucción ha generado una ruptura en el tiempo y en la historia. Y de la misma manera que la destrucción marca un antes o después de su arrasamiento, Auschwitz también hace un corte: «cualquiera que sea la fecha en que pudiera ser escrito, todo relato –escribe Blanchot– de ahora en adelante será de antes de Auschwitz». ⁴

Ahora bien, si como escribió Werner Hamacher en su ensayo *El gesto en el nombre*, la Modernidad es derrumbamiento, entonces ésta, «tiene que fracasar para seguir siendo moderna», ⁵ pero por ello mismo sigue siendo una puerta de entrada –siempre abierta– a la esperanza mesiánica en un futuro de redención que termine con el andar en ruinas por el mundo. Si el derrumbamiento y el fracaso es la lógica misma de la Modernidad, entonces aquella puerta que parece abierta es tal vez en realidad infranqueable. Una apariencia de apertura, en donde no es posible entrar, a menos que encontremos las hendiduras, las grietas por donde comenzar a atravesarlo.

Habitamos el desmoronamiento de la historia, o una historia de la destrucción de la historia. Las instituciones del hombre no buscan detener el tiempo, sino amortiguarlo: acompañar el tiempo escondiendo la catástrofe de la historia, la caída de las propias instituciones en los confines del tiempo y sus des-usos. Lo que se encuentra en juego no es el mundo-naturaleza que ha estado ahí y no importa si estará –porque en definitiva ese saber no es problema del hombre–, sino el hombre. Y si la tarea es encontrar las hendiduras, el camino será a través del lenguaje: primera y última relación del hombre con lo divino, y por ello mismo, con el mesianismo siempre por llegar. «Lo decisivo es el gesto –escribe Hamacher– debido a que es una doble hendidura: hendidura de hendidura, plan de una rasga-

³ Maurice Blanchot. *Tiempo después*. Madrid: Arena Libros, 2003, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ Werner Hamacher. “El gesto en el nombre”. En *Lingua amissa*. Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila Editores, 2012, p. 17.

dura y rasgadura de un plan. La hendidura, el gesto, hiende».⁶ El lenguaje hace al gesto y el gesto atraviesa el tiempo, y el lenguaje mismo. Pero si Hamacher desarrolla el análisis del gesto desde el pensamiento de Walter Benjamin,⁷ resalta en una nota al pie la vinculación del pensamiento de Benjamin con los conceptos de mito y Revelación en la obra fundamental de Rosenzweig, *La estrella de la redención [Der Stern der Erlösung]*. Allí sus palabras, que se abren como gesto hacia la relación entre lenguaje, liturgia (y oración) y poesía:

Nada enseña más claramente que el mundo no está redimido como la pluralidad de lenguas. [...] Pero entre lenguas diferentes media la palabra balbuciente; y el gesto deja de ser comprensión inmediata [...]. De ello procede el hecho de que lo supremo en la liturgia no sea la palabra común, sino el gesto común. La liturgia redime el gesto de los grilletos que lo tienen sometido a ser el criado torpe del lenguaje, y lo convierte en algo que es más que el lenguaje.⁸

Y retomando los puntos señalados por Hamacher vayamos a desandar —como punto de partida— las palabras de Rosenzweig sobre la poesía:

La poesía era el arte que se creó su esfera más allá del espacio puro y del tiempo puro. [...] tendría el arte poética primero que aprender a callar; pues en la palabra sigue estando unida al alma. Tendría que aprender a liberarse de la representación de la figura que ya existe en el mundo, para alzar ella misma una figura. Tendría que llegar a ser gesto. Sólo el gesto está más allá del acto y la palabra.⁹

⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷ Cfr. además del ensayo “El gesto en el nombre”, los ensayos “El fragmento teológico-político” y “Heme. Un poema de Celan con motivos de Benjamin”, incluidos en su libro *Lingua amissa. Op. Cit.*

⁸ Franz Rosenzweig, *La Estrella de la redención*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006, p. 352.

⁹ *Ibid.*, pp. 436-437.

Para reflexionar sobre el pensamiento estético y el vínculo con el valor de la palabra y el lenguaje en Rosenzweig, debemos partir por su *Teoría del arte* que desarrolla en tres partes a lo largo de *La estrella de la redención*. Su concepción estética se vinculará a las categorías de Creación – Revelación – Redención, que son las categorías que hacen a la relación que vincula a Dios – Mundo – Hombre, transformando así ambos triángulos equiláteros en la estrella de la redención.¹⁰ Es entonces, en un primer estadio, que Rosenzweig critica al idealismo ya que «en el mismo instante que rechazó el lenguaje, divinizó el arte».¹¹ Un paso adelante que según el pensador judeo-alemán ni siquiera la filosofía había realizado, a pesar de sí haber señalado la relación entre la belleza y la obra de Dios («Así, en Platón, en Plotino, en Agustín y, con mucho menos conciencia de ello, en algunos otros»)¹² El arte se convirtió de este modo en la “justificación de su modo de proceder” negando la confianza en la palabra del hombre como respuesta a Dios, pero apoyándose en la obra humana: «en vez de creer al habla del alma, al revelarse de la interioridad del hombre, que vuelve, soporta y da cumbre a toda otra exteriorización humana, echó todo el peso de su confianza sobre un solo miembro, arrancado del cuerpo completo de la humanidad».¹³

Siguiendo esta lógica, el arte para Rosenzweig es solamente un miembro que podría no existir, y a pesar de que de esa forma el hombre estaría mutilado, podría seguir siendo hombre. Pero lo que nunca podría faltar es la palabra: la palabra es lo que hace a la humanidad del hombre, «la señal visible de su alma, que no podría faltarle sin que dejara de ser hombre».¹⁴ Esto debe leerse en el contexto de la búsqueda de un *nuevo pensamiento* que vincule la tarea del filósofo con la del teólogo y en donde encuentra su centro en el lenguaje. Es por ello que para Rosenzweig, «la filosofía exige hoy que filosofen

¹⁰ Para ampliar véase: Emmanuel Taub. *Mesianismo y redención. Prolegómenos para una teología política judía*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2013.

¹¹ Franz Rosenzweig. *La Estrella de la redención*. Op. Cit., p. 191. Sobre el idealismo y su relación con el arte y el problema estético, cfr. Marcelo G. Burello. *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibid.*, p. 192.

¹⁴ *Ibidem*.

“teólogos”»,¹⁵ teólogos que también exijan la filosofía como método: «la filosofía es convocada hoy por la teología para la tarea, dicho en términos teológicos, de construir un puente entre la Creación y la Revelación; un puente en el que pueda acontecer además la vinculación [...] entre Revelación y Redención». ¹⁶ O sea, la necesidad de la creación de un nuevo filósofo que es también un nuevo teólogo, en donde la creación y la revelación sean el basamento para comprender la relación entre Dios, el mundo y el hombre ya no desde un vínculo asimétrico, sino desde la simetría que hace al universo del lenguaje. En el lenguaje se hizo perceptible la creación del mundo, y del hombre mismo, y en este sentido, también de Dios. Y si «el hombre se hizo hombre cuando habló», esto se debe a que el lenguaje es «el don auroral del Creador de la humanidad, al mismo tiempo que el bien común de los hijos de los hombres, [...], el sello de la humanidad en el hombre». ¹⁷ El hombre es parte de una comunidad real a través del habla, y esa comunidad remite siempre a un vínculo con lo divino y con el mundo. Y si la palabra del hombre, según Rosenzweig, es una imagen (que a cada instante se recrea en la boca que la hace surgir), «la palabra de Dios es la Revelación sólo porque al mismo tiempo es la palabra de la Creación. Dijo Dios: Sea la luz. Y ¿qué es la luz de Dios? El alma del hombre». ¹⁸

El arte como palabra, o sea, como lenguaje («de lo inexpresable, lenguaje de cuando aún no hay lenguaje, lenguaje del antemundo») es el lenguaje de la Creación y es solamente el principio, pero el principio de lo perpetuo del hombre en el mundo. El arte del lenguaje está en *lo dicho*, ya que *el decir* es tan sólo del lenguaje mismo, del lenguaje en su expresión del mismo lenguaje, y en ese sentido, podríamos sugerir que es la imposibilidad del lenguaje como tal, de aquel *decir* que sólo puede pertenecer al ámbito de lo divino. El lenguaje es, según Rosenzweig, «la matemática verdaderamente *superior*» en donde se conecta la palabra de Dios con la palabra del hombre a pesar de la diferencia en la tarea de cada uno:

¹⁵ *Ibid.*, p. 148.

¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁷ *Ibid.*, p. 152.

¹⁸ *Ibid.*, p. 153.

Los caminos de Dios y los caminos del hombre son diferentes; pero la palabra de Dios y la palabra del hombre son la misma. Lo que escucha el hombre en su corazón como su propio lenguaje de hombre, es la palabra que viene de la boca de Dios. La palabra de la Creación que resuena en nosotros y habla desde nosotros, partiendo de la palabra raíz, que vibra inmediatamente desde el silencio de la palabra originaria, hasta la forma completamente objetivada del relato de lo pasado, todo eso es también la palabra que Dios pronunció y que hallamos escrita en el Libro del Principio.¹⁹

El arte es el lenguaje terrenal de lo anterior, de lo antes necesario para la revelación. Es la expresión de lo terrenal, en relación con lo divino, pero que siempre será devenir en la tierra. Y en ese sentido, es historia. Pero como bien lo indica Rosenzweig, «si no hubieran artistas, la humanidad sería un inválido, pues le faltaría lenguaje de antes de la Revelación»²⁰ —o sea, de la Creación—, y sin el cual la revelación histórica no hubiese podido ingresar al tiempo y mostrarse luego como “antigüedad remota”.²¹ El arte, entonces, no sólo es real y se encuentra en *lo dicho*, sino que es *lo dicho* que no debe quedar sin decir: «es el arte, precisamente, el lenguaje de eso que de otro modo es in-expresable». ²² Por ello para Rosenzweig la Revelación también es una categoría estética; aquí nos encontramos pues en el segundo estadio de la *Teoría del arte*. Pero así como la categoría de Creación para Rosenzweig se vincula con el arte «al ejercer lo *mítico* su influjo sobre lo *plástico*»,²³ o sea, haciendo emerger lo singular del todo (en el sentido de lo pre-estético que se libera y se deja mostrar “al aire libre”), la Revelación también es un concepto tan originario como la Creación, y no por ello se anulan, pero se vincula «al ejercer lo *mítico* su influjo sobre lo *trágico*», esto es: «No se crea lo animado ni se lo libera, sino que ello mismo irrumpe luchando desde la totalidad: el todo pre-estético tiene que rendirse en aras de lo animado estético». ²⁴ Es así que tanto

¹⁹ *Ibid.*, p. 196.

²⁰ *Ibid.*, p. 237.

²¹ En este sentido, el artista es un “no-hombre” ya que no todos los hombres son artistas y al artista se le concede, según Rosenzweig, «licencias poéticas y una moral de artista» lo cual lo hace un hombre no pleno. (*Ibid.*, p. 236).

²² *Ibid.*, p. 237.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibid.*, p. 238.

lo *épico* (la propiedad de la obra «que consiste en ser copia de singularidades surgida libre de la idea unitaria del todo, dado que de lo que aquí se trata es del contenido en tanto que ejecutado en la dimensión de lo amplio o prolij») ²⁵ como lo *lírico* («la entrega de sí mismo al momento singular, el olvido de la totalidad que uno mismo es y de la pluralidad de las cosas») ²⁶ se convierten en categorías estéticas devenidas de la Revelación y se materializan tanto en las artes plásticas como en las artes musicales, pero siempre como la presencia de un lenguaje que viene del silencio del uno mismo hasta hacerse presencia en el alma que habla, y esto sucede «bajo la influencia del amor de Dios». ²⁷ El lenguaje escrito es el “gran testimonio histórico” de la Revelación, que devendrá luego obra de arte. Porque la obra es el testimonio de nuestras vivencias, explica Rosenzweig, como almas hablantes.

Siguiendo con la relación entre la filosofía, la teología y el lenguaje, Rosenzweig desarrolla el rol del poeta. Porque ante la posibilidad de imaginar una teología filosófica, o una filosofía teológica, como devenir del *nuevo pensamiento*, entonces no sólo nos encontramos ante la ruptura del idealismo sino de la filosofía toda. ²⁸ Una ruptura que debe ser leída como hendidura, como un gesto que no está pendiente del límite, sino que lo desborda continuamente. Sólo allí, ante este horizonte, podemos desarrollar la posibilidad de una teología poética en relación al lenguaje revelado.

Es el poeta, como señala Rosenzweig, «un verdadero creador, un *poeta* en el sentido original de la palabra». ²⁹ Aunque un creador que habita en el universo de *lo dicho* e imitando desde allí la palabra divina y el universo de personajes que lleva en su interior: es a esto a lo que llama el “aire de familia”, la herencia que viene con las voces que heredamos y no con la sangre que nos hereda. «En esto estriba la creatividad del genio: en que está “por dentro lleno de figuras”». ³⁰

²⁵ *Ibid.*, pp. 240-241.

²⁶ *Ibid.*, p. 241.

²⁷ *Ibid.*, p. 245.

²⁸ Cfr. Franz Rosenzweig, “El nuevo pensamiento”. En *Lo humano, lo divino y lo mundano. Escritos*. Buenos Aires: Ediciones Lilmód, 2007, pp. 313-340.

²⁹ Franz Rosenzweig. *La Estrella de la redención. Op. Cit.*, p. 194.

³⁰ *Ibid.*, p. 195.

La importancia del arte para Rosenzweig está dada porque a través de éste los conceptos fundamentales—Creación, Revelación y Redención—se vuelven categorías válidas. En este sentido, entonces, si la Redención es el «fin ante el que todo lo que empezó vuelve a hundirse en un principio» por lo que «sólo así es la Redención perfección y acabamiento»,³¹ en cuanto a su devenir estético, traza la dirección hacia «el ancho conjunto total de todos los detalles singulares: y lo hace produciendo un nexo enjundioso y animado y, por su medio, algo acabado y terminado en sentido estético».³² Lo acabado en las obras de arte será para el pensador judeo-alemán lo “dramático” de la obra, y ya no en lo *épico* o en lo *lírico*; pero también en la *figura* en las artes plásticas así como el *melos* en la música (o sea, la melodía, “lo vivo de la música”).³³

Ahora bien, es en este último estadio de su *Teoría estética*—referida a la Redención—en la que Rosenzweig vuelve a iluminar el lugar de la poesía entre las artes, así como el tono, el lenguaje y la idea de poesía que ello representa. Observamos nuevamente el lugar privilegiado del lenguaje poético en relación al resto de las artes y en directa dimensión con la propia obra del autor. La poesía «no está inmediatamente como en su hogar ni en el espacio ni en el tiempo, sino allí donde ambos, el espacio y el tiempo, tienen su íntimo origen: en el pensamiento representativo».³⁴ La poesía es el arte más vivo, que no sólo se caracteriza por el espacio, dimensión privilegiada de las artes plásticas y por el tiempo, dimensión privilegiada de la música, sino por la interacción entre ambas, y en ninguna también. Y de esa manera, según Rosenzweig, se vuelve la poesía en «el arte más imprescindible» porque «si bien es cierto que uno puede ser hombre sin hacer poesía, solamente puede llegar a ser hombre si hubo una vez en que se dedicó a hacerla».³⁵

En definitiva, el arte se orienta hacia la vida. Desde las oscuras tinieblas de la creación, el arte ha recibido «el tesoro íntimo del alma» y es así como el «reino particular del arte»³⁶ se abre como camino hacia la vida. Bajo la cate-

³¹ *Ibid.*, p. 292.

³² *Ibid.*, p. 293.

³³ *Ibid.*, p. 297.

³⁴ *Ibid.*, p. 296.

³⁵ *Ibid.*, p. 297.

³⁶ *Ibid.*, p. 300.

goría de la Redención el arte saca lo auténtico y visible, «lo que por fin *ha de salir a la luz* y por cuya causa —sólo por ella— todo lo demás hubo de venir antes». ³⁷ Así lo resume el propio Rosenzweig:

Forma, armonía y lenguaje son lo que en las artes sólo domina y sabe emplear el artista *que ha aprendido y tiene oficio*; mientras que la interna visión óptica, el motivo rítmico, la ocurrencia originaria que halla el tono de un poema son cosas que también pueden sobrevenir alguna vez al hombre corriente, y realmente le sobreviven. Finalmente, hemos visto cómo en el contemplador y en el calado del curso de su vida el arte termina en la vida; y cómo así ocurre también con el genio en su humanidad, con la obra de arte en lo *dramático* de ella, con las artes en la poesía y con las especies artísticas en la figura, el *melos* y la idea. Terminan en la vida en el mismo momento en que redondean y acaban su plena visibilidad: en el mismo momento en que auténticamente se perfeccionan y terminan. ³⁸

La oración para la tradición judía constituye la palabra que convoca y acerca a Dios. Y es su cercanía siempre el deseo de un futuro-por-venir, en donde Dios pueda volver a hablar cara a cara con el hombre como lo hiciera con Moisés: porque el alma debe orar y ello, para Rosenzweig, era «lo más grande que se le regala en la Revelación». ³⁹ Si sobre la base del pensamiento de Rosenzweig se intenta continuar con un *nuevo pensamiento* que reflexione sobre la secularización del mundo y la práctica judía en la sociedad, tal vez sea el sentido de “comunidad” lo que vuelva público el sentido teológico-político de una vida consagrada a los valores de la tradición, y una divinización del mundo en la práctica cotidiana. Valores y forma de vida que no pueden separar al individuo de la comunidad, porque ella contiene ambas, respetando su individualidad en la posibilidad de una existencia comunitaria y moral, trascendente, más allá de la voluntad del individuo. Restituirla a través de la oración irá acercando la posibilidad mesiánica de la cercanía con Dios. En la comunidad judía habita el sentido propio del mandamiento y de

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibid.*, pp. 300-301.

³⁹ *Ibid.*, p. 230.

la ley unidos, conservando el instante en donde es posible la manifestación del espíritu de los mandamientos no transformados en ley, encuentra la trascendencia que recuerda la herencia que se consagra en la eternidad: la comunidad al hombre judío, en donde se mantiene la individualidad pero en la pertenencia a ese “mundo”; y Dios, a la comunidad y al hombre. La comunidad es la forma política que se constituye como centro de la teología política judía.⁴⁰

Retomemos ahora desde las palabras de Rosenzweig –y nunca perdiendo el horizonte del presupuesto de Kertész– la relación entre ley, oración y su pensamiento estético, especialmente en el papel de la poesía y la posibilidad de pensar la relación de una teología política y una teología poética. En este sentido, es la lectura que realiza Rosenzweig sobre Yehuda Halevi, pensador y poeta medieval, lo que nos permitirá recorrer las últimas huellas de este sendero. La obra del Halevi se encuentra entrelazada con el pensamiento de Rosenzweig en su *Estrella de la redención*, en la traducción que realizó de los poemas de Halevi, y en la reformulación de sus concepciones de oración y eternidad. Pero también como ruptura con quien fuera su último gran maestro, Hermann Cohen.⁴¹ Este último, uno de los padres fundadores de la Escuela neokantiana de Marburgo y autor fundamental para la filosofía judía moderna, se consideraba un heredero de la tradición filosófica de Maimónides. Tanto es así que además de dedicarle un largo ensayo titulado *Las características de la ética de Maimónides*,⁴² el pensamiento del gran maestro medieval

⁴⁰ Esta concepción teológico-política la hemos denominado como “teología(-)política” y es construida desde la tradición judía y a través del ideal mesiánico como su eje fundamental, como el guión entre paréntesis que separa y vincula el cielo de la tierra, la teología de la política. Cfr. Emmanuel Taub. *Mesianismo y redención. Op. Cit.*

⁴¹ Para ampliar esta relación véase, en español, la traducción de la “Introducción a los *Escritos judíos* de Hermann Cohen” que hiciera Rosenzweig, en Miguel Beltrán, José María Mardones y Reyes Mate (eds.). *Judaísmo y límites de la Modernidad*. Barcelona: Riopiedras, 1998; asimismo, una carta que escribe Rosenzweig defendiendo la publicación de *La religión de la razón desde las fuentes del judaísmo Jüdische Rundschau* llamada “La obra póstuma de Hermann Cohen. Una carta” en Herman Cohen. *Mesianismo y razón. Escritos judíos*. Edición al cuidado de Marcelo G. Burello y Emmanuel Taub. Buenos Aires: Lilmod-Prometeo, 2012; y sobre la filosofía judeo-alemana y la relación entre Cohen, Rosenzweig y Buber véase: Gérard Bensussan. *¿Qué es la filosofía judía?* Buenos Aires: Lilmod-Prometeo, 2014.

⁴² Cfr. Hermann Cohen. “*Charakteristik der Ethik Maimunis*” (1908), en *Hermann Cohens Jüdische Schriften*. Tomo III. Berlin: Schwetschke & Sohn, 1924. Existe una excelente edición en inglés comentada: Hermann Cohen. *Ethics of Maimonides*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004.

se encuentra entrelazado con el suyo propio en el resto de su obra. Por ello la elección de Rosenzweig de trabajar e internalizar la obra de Yehuda Halevi no es inocente: fue elegir quedarse en el bando de la palabra poética y teológica por sobre la tradición filosófica y, especialmente, sobre la tradición filosófica griega. Esta elección, podríamos decir, es el origen de su teología poética y su ruptura definitiva con la tradición hegeliana⁴³ como con la tradición kantiana de su maestro. Por ello mismo podríamos pensar que Rosenzweig se ve reflejado en el pensador medieval, y así por ejemplo, al finalizar la última sección de la *Estrella* –la realización de la eternidad– retoma una imagen de la gran obra de Halevi, *El Cuzari*, para hacerla suya:

Dios tiene respecto a nosotros un plan misterioso; un plan como el que tiene respecto de una simiente, que cae en la tierra y parece que se transforma en tierra, agua y estiércol: no queda nada de ella que pueda la mirada reconocer. Pero en realidad ha sucedido a la inversa: que ella ha transformado a la tierra y al agua en su propia sustancia; que ha descompuesto paso a paso sus elementos y los ha convertido y asemejado a su propia materia, hasta hacer brotar así corteza y hojas. Y cuando su meollo está preparado para que pueda pasar a él, adquiriendo nuevo cuerpo, la imagen de la antigua semilla, que habrá de realizarse, entonces el árbol produce frutos iguales a aquellos de los que provino en otro tiempo su germen. De la misma manera, la doctrina de Moisés atrae así a los hombres que viven después, y en verdad los transforma, aunque parezca que todos la rechazan. Y aquellos pueblos son preparación y disposición del Mesías que esperamos y que será el fruto. Y todos llegaremos a ser su fruto y lo confesaremos, y el árbol se hará uno. Entonces, como dice Isaías, alabarán y honrarán a la raíz que antes despreciaban.⁴⁴

⁴³ Recordemos que en 1912 Rosenzweig concluye su tesis de doctorado, *Hegel und der Staat* [Hegel y el Estado], en la Facultad de Filosofía de Friburgo bajo la dirección de Friedrich Meinecke. Sin embargo, y a pesar de la posibilidad de ingresar a la vida académica, decide renunciar a la vida universitaria. En palabras de Rosenzweig a Meinecke: «Lo esencial, como sea, es que para mí el estudio académico ya no tiene más una importancia central, estando mi vida determinada desde entonces por ese “ímpetu oscuro” del que al cabo soy consciente sólo al darle el nombre de “mi judaísmo”» (“Carta a Friedrich Meinecke”, en Franz Rosenzweig. *Lo humano, lo divino y lo mundano*. . . Op. Cit., pp. 83-88).

⁴⁴ Franz Rosenzweig. *La Estrella de la redención*. Op. Cit., pp. 444-445.

Dios es la verdad y el centro en el que se funden los caminos. Dios es luz que ilumina, según Rosenzweig, que no está ni vivo ni muerto, y que por ello infunde vida a lo vivo y a lo muerto: «la revelación del amor divino es el corazón del Todo». ⁴⁵ Pero antes de llegar al Todo que cierra la *Estrella*, debemos remarcar que la conexión del pensamiento de Rosenzweig con el de Halevi nos permite echar luz sobre la propia concepción del primero sobre el cristianismo y el islam, otro elemento que va recorriendo estratégicamente parte de su obra y que conforma en sí mismo una especie de tríada entre las religiones monoteístas. Para Halevi las naciones no-judías cumplen un propósito necesario en la economía divina del mundo acelerando el avance moral. A través del cristianismo y el islam el camino se va preparando para la esperanza mesiánica y la llegada del mesías. Allí yace la singularidad del pueblo judío en su elección por Dios, y esta idea ya para Yehuda Halevi, como explica Yitzhak Baer, significaba que «la nación judía es la única verdad, la única nación viviente verdadera, porque ha sido preservada en su pueblo durante toda la historia de la humanidad, en el alma profética que Dios concedió al primer hombre». ⁴⁶ Es así que el judaísmo, el cristianismo y el islam en el pensamiento de Halevi encuentran una relación, y este vínculo se da en el sentido de una preparación para la llegada de los ideales del judaísmo. Allí descansa la razón de la existencia y por ello la vida exílica es la misión de extender la revelación divina a través de todas las naciones, para poder recibir así la bendición mesiánica.

Rosenzweig le da un giro particular a la lectura de Halevi que se vincula particularmente con el propio tiempo histórico y la vida judía y alemana propia del siglo XX de entreguerras, pero manteniendo el espíritu de quien fuera uno de sus verdaderos pilares fundamentales de su obra y su vida. Halevi constituyó una teología filosófica sobre los fundamentos del judaísmo en un mundo en donde su pueblo convivía entre musulmanes y cristianos; Rosenzweig, por su parte, también logró construir su nuevo pensamiento, como esta teología filosófica del mundo que mira hacia la redención, en el contexto de la asimilación, la emancipación y el exilio.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 448.

⁴⁶ Yitzhak Baer. *Galut*. Nueva York: Schocken Books, 1947, p. 30.

Esta construcción es la que articula la oración y el mesianismo, y permite comprender la poética como una forma de acercamiento a Dios, frente a la imposibilidad de extender la política como una categoría que no bloquee cualquier tipo de manifestación mesiánica del pueblo judío. Y si para Hermann Cohen, tomando la idea de Maimónides, uno se aproxima a Dios a través del conocimiento de Dios, o sea, de la razón, para Franz Rosenzweig siguiendo a Yehuda Halevi, uno lo hace a través de la palabra poética y la oración. Por ello esta poética mesiánica determina la forma secularizada de la oración que, partiendo desde el centro de la *Estrella*, grita redención hacia cada uno de sus vértices. Y allí Halevi se convierte nuevamente en un elemento fundamental. Ya que la poesía mesiánica de Yehuda Halevi «se hace eco del doloroso llanto del pueblo por la redención». ⁴⁷ Su poesía como en el resto de su obra, fundada sobre los preceptos de la Torá y de la tradición, se centra en la idea de verdad que para el judaísmo se encuentra sostenida por la transmisión de la ley, desde Moisés hasta nuestros días, ya que «la propia supervivencia del pueblo judío es ser el testigo vivo a través de la historia, de la presencia de Dios». ⁴⁸

Para Rosenzweig el problema es, en principio, el conocimiento de Dios, «que se revela Él mismo a nosotros como el ser transitorio del Uno que por siempre Es, como el Yo de una actividad presente y eterna, a nosotros que estamos destinados a la pasividad y a desaparecer». ⁴⁹ Pero también, en Dios y en su revelarse se encuentra la feliz certeza de lo que vendrá, un momento que ha nacido en el decir de Dios del “Que haya luz” hasta esta nueva luz que es llamada. “Nueva luz” por Sión, escribe Rosenzweig, que como la oración matutina en la que se agradece a Dios por la luz que renueva día a día el trabajo de la creación, el hombre tiene la certeza de la pertenencia a esa ayuda:

Llega el consuelo de Él al corazón en problemas / que se ve / a sí mismo decaído
cuando enferma, / el Señor de los ejércitos / que dice, “Yo, que gobierno, me apro-
ximo”. / Como Él tiene el poder / de la muerte en la ira por ello podremos perecer,
/ entonces Él nos ayuda a vivir en la bondad – y nosotros vivimos. / Y entonces la
boca que una vez dijo “Que haya luz” / ahora llama / a la nueva luz – y es allí. ⁵⁰

⁴⁷ Joseph Sarachek. *The Doctrine of the Messiah in Medieval Jewish Literature*. New York: Nueva York, 1968, p. 80.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁹ Franz Rosenzweig. *Ninety-Two Poems and Hymns of Yehuda Halevi*. Nueva York: State University of New York Press, 2000, p. 77.

⁵⁰ Yehuda Halevi. “El Ayudante”. En Franz Rosenzweig. *Ninety-Two Poems... Op. Cit.*, p. 76.

Dios es entonces el Último y el Uno, la verdad, que sobrevivirá al pueblo mismo, que se encuentra consagrado, hundido y ha desaparecido en el tiempo de Dios. Es por ello que el nombre «uno de *Uno* sobrevive al pueblo que lo confiesa; sobrevive incluso al Nombre revelado por el que se conoce ese nombre, sobreviviente y superviviente, del futuro». ⁵¹ Ésta es la razón por la que el Nombre calla, y por ello el pueblo judío a quien lo consagró y por quien se consagra, no puede nombrarlo hasta que en el futuro su Nombre sea el nombre con el que todos se reconozcan. Ése es el tiempo eterno de la redención y de la verdad. Allí se encontrarán el Todo y Uno, pero no como la totalidad que estalla para constituirse en Dios, Mundo y Hombre, ese Todo del mundo de la Nada, sino esencia de lo vivo: «Como la muerte de la Creación, es, en la Redención, la última palabra. La última palabra, y por tanto, señalando a un más allá de las palabras, como la muerte. Designa lo redimido, como la muerte designa lo increado. Y de esta esencia sería Dios, como Señor de la vida, igual en esencia». ⁵²

Ahora bien, retomando un relato de Ibn Ezra, Rosenzweig escribe que Halevi una vez se preguntó por qué Dios se refiere en el Sinaí a la liberación del pueblo de Israel de Egipto en lugar de referirse a la creación del mundo. Al entregarle a Moisés las tablas de la ley, Dios habló diciendo: «Yo soy el Señor, tu Dios, quien te sacó de la tierra de Egipto, de la casa de la esclavitud» (Éxodo 20:2). Según el pensador medieval, existe una aflicción en el hombre tan profunda porque ha fallado que sofoca incluso la memoria de aquello que alguna vez fue recibido. Es así que cuando lo más cercano al hombre se le quita, desapareciendo en la distancia de la incredulidad, solamente le queda la ayuda que viene de una distancia aún más remota. Entonces, y sólo entonces—escribe Rosenzweig—el tiempo ha llegado para el último llamado: la llamada del Creador, una llamada dada no en un rezo ritual sino en la oración ferviente del corazón: «En la profundidad de la aflicción no queda nada del hombre, sino la criatura, es así que es sólo el Creador de quien puede aprender otra vez la verdad del Revelador, y de la esperanza en el Redentor». ⁵³

⁵¹ Franz Rosenzweig. *La estrella de la redención*. Op. Cit., p. 451.

⁵² *Ibid.*, pp. 452-453.

⁵³ Yehuda Halevi. “El Ayudante”. En Franz Rosenzweig. *Ninety-Two Poems...* Op. Cit., p. 79.

Y así como para el poeta medieval la revelación en el Sinaí y la salida de Egipto son las evidencias de la grandeza de Dios, para Rosenzweig es el milagro del Sinaí, la entrega de la Torá, la que siempre está presente. Recordemos que Rosenzweig plantea en su diálogo con Martin Buber el sentido de “ahistoricidad” del pueblo judío, dada por su sentido de eternidad, lo que hace que todos los instantes de su historia siempre sean contemporáneos.⁵⁴ El instante hace a lo más propio de la relación del pueblo judío con Dios y la recuperación de lo pasado es una necesidad vital permanente. Así escribe Rosenzweig: «Es a partir de la Revelación como se articulan tanto el espacio como el tiempo. Pero la verificación acontece en lo más propio, en la vida singular. Y la vida singular tiene que estar plantada en el suelo común de la Revelación, y una parte de ella tiene que hundirse bajo tierra».⁵⁵

El hombre debe dirigirse a la Revelación y, para ello, al desierto, en donde la ley fue entregada, porque el renacimiento del judío para Rosenzweig no está en su transformación personal sino en la del pueblo: «su renacimiento a la libertad en la alianza con Dios que es la Revelación».⁵⁶ El primer pacto, con Abraham, fue el pacto de la transformación personal, sin embargo el pueblo encuentra su renacimiento en el pacto con Moisés, con todo el pueblo reunido ante Dios. Ésa es la diferencia particular entre interioridad y exterioridad, entre judaísmo y cristianismo: «El aquí actual y presente pasa al gran ahora de la vivencia recordada. Y así, mientras que el camino cristiano es exteriorización, desapropiación e irradiación que traspasa lo más externo, la vida judía es recordación, interiorización e ignición de lo más interno».⁵⁷

Para Rosenzweig, Dios tiene un plan misterioso que se consuma desde las enseñanzas de Moisés. Mientras, se prepara la llegada del mesías, que será el fruto de todos los hombres y todos formarán parte de aquel árbol que se hará uno. Y así los rayos irradiarán la luz que cubrirá con conocimiento de Dios a

⁵⁴ Franz Rosenzweig y Martin Buber plasmaron su debate en torno a la revelación y la ley un artículo de 1924 llamado “Los constructores. Acerca de la ley”. Rosenzweig explica que es la “ahistoricidad” del pueblo judío, dada por su sentido de eternidad, lo que hace que todos los instantes de su historia sean siempre contemporáneos. (Cfr. Rosenzweig, Franz. “Los constructores. Acerca de la ley”, en *Lo humano, lo divino y lo mundano*. Op. Cit., p. 287).

⁵⁵ Rosenzweig, Franz. *La estrella de la redención*. Op. Cit., p. 462.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 464.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 466.

todos los pueblos, y la tierra estará llena del conocimiento del Eterno, de la misma manera que las aguas cubren el mar: «En el mar de la luz, todos los caminos se hunden como ilusiones. Pero Tú, Dios, eres la Verdad».⁵⁸ Aquí, ya esa segunda luz, “que es allí”, no sólo representa a Sión, sino al reino de Dios, la Jerusalén redimida, la Verdad, en donde todos tendrán una parte en el conocimiento de Dios, a través de su ley divina.

Deben regocijarse brillantes en el sol de la mañana / en el festival de Tu poder,
/ Las multitudes que están dedicadas a vos, y escudadas / y protegidas por Ti.
/ Aquí están, pobres en Tu mundo, / suplicando ante Ti, / Y ellas traen ante Tu
trono el gran peso / de las palabras. / Aquellas que Tu elegiste por gloria eterna
/ atraviesen el camino estrecho, / Tu Ley como guía, así / sus oídos recibirán
Tu palabra. / Ayuda Tú mesías, Tú! Ven, escuda, / toma tu guardia! / Recuerda
todo de los días del mundo / cuando Israel / cargó tu yugo. / Permite a Tu ar-
mada Redentora, que una vez luchó Tu batalla, / Brillar como entonces, recu-
perar / la bandera / de la noche! / El pecho del hombre está lleno con Tu
aliento, / todo está unido / en Tu poder, / Deben cantar sobre Tu esplendor / en
el júbilo de la estrella de la mañana.⁵⁹

Canción de triunfo, cántico de agradecimiento del pueblo de Israel (Éxodo 15). Sin embargo, el pueblo se queja con Moisés por las aguas amargas: otra vez la muerte que acechaba y entonces el miedo y la queja del pueblo. Rosenzweig lee el pasaje bíblico en el cántico de Halevi pensando en las súplicas de los días de exilio y persecución de aquella Península Ibérica abarrotada, en donde se espera el milagro de la redención de sus sufrimientos. En la sombra del milagro, en un mundo transitorio, «ellos son los pobres y miserables», pero saben que la sinagoga guarda la santidad de la ley y la palabra divina, y por ello «es el lugar legítimo para el primer y el futuro santuario».⁶⁰ Pero además, ellos saben que en opresión y reclusión son en sí mismos el símbolo del mesías sufriente, el resto del pueblo de Israel. Es el “siervo de Dios” que el poeta, releyendo al profeta, entiende como el destino del pueblo de Israel a través de la expiación y redención del mundo con su sufrimiento.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 445.

⁵⁹ Yehuda Halevi. “El Día en el Mar de los Juncos”. En Franz Rosenzweig. *Ninety-Two... Op. Cit.*, p. 162.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 163.

La oración constituye la palabra que convoca y acerca a Dios. Y es su cercanía siempre el deseo del reino y del tiempo mesiánico: búsqueda de un futuro-por-venir. Este elemento central del pensamiento de Rosenzweig sobre el carácter particular de la oración tiene raíces —como señalamos— en la obra de Halevi, pero veamos ahora cómo aparece específicamente en un comentario de *El Cuzari*. Allí el judío le explica al rey que la oración que viene de la comunidad es una oración más provechosa ya que, en primer lugar, ésta no puede «perjudicar al particular, mientras que el particular puede dañar con su oración a otros particulares, y uno de los requisitos de la oración es que su contenido sea útil al mundo y que no sea de modo alguno dañoso». ⁶¹ En segundo lugar, la oración debe ser realizada en comunidad ya que ninguna oración particular es perfecta, y al conformar una comunidad de oración con por lo menos diez personas [*minian*], «las omisiones de unos son perfeccionadas por los otros», y surgirá entonces «una oración perfecta hecha con intención pura, y la bendición se posará sobre todos recibiendo cada cual su parte, porque la influencia divina es como la lluvia, que cae e impregna la tierra digna». ⁶² Y por último, el rezo comunitario contribuye con la comunidad equilibrando a través de las bendiciones a aquellos que pueden y necesitan más de aquellos que pueden menos, ya que aquel que reza «pensando tan sólo en sus necesidades es como el que procura fortificar su casa sin querer colaborar en la fortificación de las murallas de la ciudad», por lo que a pesar de preocuparse de sí mismo, continúa en peligro. ⁶³ Como vimos, tanto para Yehuda Halevi como para Rosenzweig la oración debe ser comunitaria. Allí coincide el *locus* de la teología política judía y la expresión teológico-poética en el lenguaje que pide, que busca el gesto más allá de la palabra, en su relación con lo divino. No hay comunidad sin divinidad, como tampoco judaísmo sin Dios.

⁶¹ Yehuda Halevi. *El Cuzary o Libro de la prueba y la demostración en defensa de la religión menospreciada*. Mataró: Ediciones Indigo, 2001, p. 148. Existe también una primera edición de 1910 traducida del árabe por Yehudá Abtentibon y del hebreo al castellano por Rabi Jacob Abendana, con un apéndice de Marcelino Menéndez y Pelayo, publicado por la Librería general de Victoriano Suárez en Madrid.

⁶² *Ibid.*, p. 149.

⁶³ *Ibidem*.

Rosenzweig reconstruye entonces desde su propia perspectiva—ésta que ha trazado un camino ya desde el mundo profano hacia la redención del tiempo—el vínculo de este tiempo con el mundo de la ley, del lenguaje y la palabra. El vínculo entre Revelación, Redención y Creación en donde el mundo será redimido a través de la ley, porque ella «hace indistinguibles este mundo y el mundo futuro». ⁶⁴ Porque allí se encuentra todo lo que vendrá, ésa es la supremacía de la ley de la que Dios mismo aprende, como relata la tradición rabínica que repite Rosenzweig. Es así que: «El judío piensa siempre que lo que hay que hacer es dar más y más vueltas a su doctrina de la Ley, porque terminará por hallarse que todo está ya en ella. [...] Se atrincheró en la idea del tránsito de este mundo al mundo futuro, en la idea del tiempo mesiánico, que pende sobre la vida como un hoy que eternamente se espera; y los hace cosa cotidiana y trivial en la Ley». ⁶⁵

La relación entre el hombre judío y la ley judía es el paso que une a Dios con la redención del hombre y del mundo, configurando así el contenido de la unión entre el mundo y el hombre. Es así que teología política y teología poética—tanto en el poema como en el sentido poético de la oración como gesto—se unen entre el cuidado de la ley y la oración que pide por el tiempo-venir. Es por ello mismo que en esta conexión en la que se trae la Redención a través de la ley, según Rosenzweig, resuenan los elementos singulares que hacen al Uno final: «el *Dios santo*, que dio la Ley; la *Shejiná* que Él separó de sí para entregarla al resto de Israel; la *veneración*, con que este *resto* se hizo a sí mismo morada de Dios; el *amor* con que luego se dispuso a cumplir la Ley él, el individuo, el *yo* que cumple la Ley, pero “en nombre de todo Israel”». ⁶⁶ Así que el Todo es redimido ahora como la figura de la *estrella de David*, para poder conformar la unión del Uno. De esta manera, por un lado, «el descenso a lo más interior manifestó ser ascenso al Altísimo», y «lo sólo-judío del sentimiento se esclarece como verdad que redime el mundo», y es allí, en la angostura más íntima del corazón judío, en donde «resplandece la Estrella de la Redención». ⁶⁷

⁶⁴ Franz Rosenzweig, *La estrella de la redención*. Op. Cit., p. 475.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 476.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 481.

⁶⁷ *Ibidem*.

El judío vive, según Rosenzweig, «constantemente en la realidad del Reino de los cielos por haber santificado su carne y su sangre bajo el yugo de la Ley».⁶⁸ Dios revela la ley, consagra al pueblo quien a su vez se transforma en resto y morada de Dios en el Mundo, y así entra en la historia para dar testimonio y con ello obliga la espera redentora en donde Revelación y Redención se unan en un fin último para la observancia y el conocimiento de la ley de Dios. El pueblo judío nunca está del todo dentro de la historia, y es tan así que el judío en sí mismo, en su resto, anticipa y testifica la Redención, pero como escribe Rosenzweig, «al precio de la pérdida del mundo irredento».⁶⁹ Esto es, finalmente, lo que hace el pueblo eterno, invirtiendo el “entre”, haciendo principio al final y final al principio: «Vive para sí como si ya todo el mundo, como si el Mundo estuviera acabado y dispuesto. Celebra en sus sábados el cumplimiento sabático final del mundo, y hace de éste la base y el punto de partida de su existencia. Mas lo que temporalmente sólo sería punto de partida –la Ley–, la pone como meta suya. No vive, pues, el Entre, aunque viva en él naturalmente, realmente de manera natural. Vive, justo, la inversión del Entre; luego niega la omnipotencia del Entre y, así, niega el tiempo: el mismo tiempo que es vivido en el camino eterno».⁷⁰

En cuanto a Dios, es verdaderamente el Primero y el Último, y siempre fue la verdad desde la eternidad y lo que seguirá siendo hasta la eternidad. Y por ello el hombre es finito, porque tiene tan sólo una parte de la verdad. El hombre tiene una parte de la verdad para seguir siempre dentro de las fronteras de la humanidad, y no más allá de estas fronteras. La ley es lo que permite arrebatarle eternidad al tiempo de Dios, por ello se debe partir del pueblo para llegar a la ley en comunidad. Dios no necesita el tiempo, sino que son el hombre y el mundo quienes necesitan la existencia del tiempo; éste es el tiempo de Dios como redentor, ya que Él es eterno. Por ello, el hombre a través de la oración –al igual que lo señalara Halevi– trata de hacerse con una parte de esa eternidad, transformándola en un futuro que se trae, dándole un sentido a la aceleración o retroceso de la venida del tiempo por venir. Y es finalmente también la hora de salirse de *la Estrella de la redención*, y quizá de esta manera

⁶⁸ *Ibid.*, p. 484.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 491.

terminar de entenderla, a través de la construcción de un *nuevo pensamiento*, en donde el filósofo se vuelva –podríamos decir ahora– no sólo teólogo sino también poeta, para poder entender el mundo más allá de la razón, con las herramientas de la teología poética en sus manos, leyendo el instante en donde el gesto divino se manifiesta: «Lo que Dios ha hecho, lo que hace, lo que hará, lo que le ha ocurrido al mundo, lo que le ocurrirá, lo que le acontecerá al ser humano, lo que él hará, todo eso no puede desligarse de su temporalidad, como si por caso pudiera conocerse el futuro reino de Dios como se conoce lo ya creado, o se pudiera estar a la espera de lo creado tal como se puede estarlo del reino del futuro».⁷¹

Tanto la liturgia como la poesía deben convertirse en gesto porque el gesto se ha perdido y es tarea del lenguaje por venir la re-vuelta al gesto perdido: como la pérdida del árbol del conocimiento del bien y del mal en el tiempo edénico, el gesto se ha perdido entre las lenguas de los hombres y espera ser de-vuelto a su lugar.⁷² Tal vez solamente en la llegada del tiempo mesiánico el gesto podrá ser completado nuevamente, aunque no de la misma manera –como tampoco se puede equiparar el tiempo edénico con el tiempo mesiánico–⁷³ sino re-convertido a través de la experiencia de no-haber sido. Esto es, desde la experiencia humana sobre el gesto que deviene de la experiencia del lenguaje por el mundo y su búsqueda incesante de la redención. Por ello el silencio de la oración y del poema cargan con el peso del gesto silencioso de la voz callada de Dios. Porque antes de la re-vuelta se halla la necesidad humana de hacerse del gesto de la oración y del poema, aunque sea como experiencia del instante, y ello hace también a su fundamento y a la relación con el mundo-naturaleza. Siguiendo por este sendero, podemos decir que lo mesiánico –experiencia hacia el fin– como el sentido de la escritura, son el hecho

⁷¹ Franz Rosenzweig. “El nuevo pensamiento”. En *Lo humano, lo divino y lo mundano*. Op. Cit., pp. 327-328.

⁷² Para introducirse a la temática de la divinidad del lenguaje en la tradición judía y su vínculo con la mística véase: Gershom Scholem. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI Editores, 2005; Maurice Olender. *Las lenguas del Paraíso*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005; J. H. Laenen. *La mística judía. Una introducción*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

⁷³ Véase para ampliar esta relación la descripción de los conceptos mesiánicos en la obra póstuma de Hermann Cohen: *La religión de la razón desde las fuentes del judaísmo*. Barcelona: Anthropos, 2004.

mismo de escribir (como acción) sin principio ni fin, más aún, como un principio que se va perdiendo de tanto recomenzar. Una circularidad siempre diferente siempre por comenzar. Como la lectura de la Torá, el gesto de la lectura siempre igual pero diferente en el tiempo de quien lee. Y así hasta hacer del principio y del fin (del tiempo entre uno y otro) un presente continuo, eterno. La palabra se ubica en la dimensión de lo humano y de lo divino: es apertura y relación entre Dios, el hombre y el mundo. La creación, nominar, decir-a, vincularse con el otro en el lenguaje: allí está la palabra como atributo divino del hombre. Un hombre que en su búsqueda de vincularse con el otro se abre al mundo de la divinidad.

Epílogo

Por *Emiliano Gambarotta*

Luego del recorrido que entraña la lectura de los diversos textos aquí reunidos, cabe plantear: ¿cuál es la propuesta que ella contiene?, ¿cuál su dimensión programática?, y sobre todo: ¿cómo está ella en el debate contemporáneo? Esta última pregunta nos pone en la pista de uno de los rasgos que dan la clave de este proyecto: su apuntar a generar una torsión en dicho debate. En efecto, en las conversaciones e intercambios que fueron dando forma y luego cristalizaron en este libro estaba ya presente el interés por plantearnos una aproximación a lo político, a su espesor, que –según entendemos– se encuentra ausente de las discusiones hoy predominantes, es decir, plantear una perspectiva distinta a las que en la actualidad signan el debate sobre lo político. Perspectiva que hace de la dialéctica un modo privilegiado de adentrarse en ese espesor, a la vez que encuentra en la estética un registro central para su aprehensión. Así, los textos aquí reunidos no buscan constituir una suerte de tratado *sobre* la dialéctica; antes bien, la ponen en juego en el propio pensamiento. No tratan acerca de la dialéctica sino que, en cada texto a su manera, es ese estilo (en el sentido que Merleau-Ponty le da a esta noción) el que caracteriza al movimiento del pensamiento sobre lo político y sus vínculos con lo estético, a la manera en que se construyen los interrogantes, se tematizan los materiales trabajados pero también (y quizás sobre todo) se busca desarticular las lógicas y concepciones instauradas por las teorías de lo político hoy predominantes.

Ese debate contemporáneo puede caracterizarse, simplificando apenas un poco, como signado por dos posturas opuestas entre sí, y es justamente a través de su oposición que configuran el debate. Es a ella a la que aquí se pretende generar una torsión, la cual por tanto implica el rechazo simultáneo de ambas posturas, en una discusión que nos lleva a no aceptar *ni* una, *ni* la otra

(en un nuevo gesto merleau-pontyano), en definitiva, a poner en cuestión la configuración por ellas generada. La primera de tales posturas elabora una consideración de lo político que pone en el centro a una teoría de la justicia. Sin dudas sigue siendo Habermas la referencia inevitable y de mayor peso en esta perspectiva, que en la actualidad encuentra su continuación en autores claramente influenciados por su obra y por los objetivos que él persigue con ella. Autores como Nancy Fraser y Axel Honneth, quienes aun en el debate que sostienen en *¿Redistribución o reconocimiento?* mantienen un suelo común, comparten una manera de tematizar lo político que es aquella que aquí se objeta.

En ambos, el objetivo central es elaborar una teoría normativa de la justicia, a partir de la cual dar sostén a las reivindicaciones políticas, a la vez que se indica el camino para la resolución de los conflictos, es decir, para alcanzar esa situación de justicia, cuya no concreción en el presente legitima las reivindicaciones políticas que propugnan su concreción. Esto, por supuesto, conlleva al mismo tiempo una des-legitimación (o una obturación a su legitimación) de aquellas reivindicaciones que no se orientan por esta concepción de justicia, es decir, cuya orientación sea *diferente* a ella, sea porque busque algo distinto a la “justicia”, sea porque se persiga una justicia concebida de manera diferente. Aun con sus disímiles propuestas, acerca del monismo normativo (Honneth) o de una justicia multidimensional (Fraser), que los lleva a discutir duramente, ambos autores enraízan sus perspectivas en un suelo común: la pretensión de que una teoría de lo político sea capaz de determinar la orientación de la acción (o bien, legitimar ciertas acciones/reivindicaciones por orientarse en esa dirección). Esto entraña a su vez—como un horizonte no explicitado pero sí intrínseco— la pretensión de que el camino así señalado conduce, o nos acerca, a alcanzar una transparencia de lo social, en definitiva, una situación de justicia en la que los conflictos han sido resueltos. En este sentido, la articulación entre lo cognitivo y lo político que esta concepción propugna tiene rasgos epistemológico-políticos (en el sentido que Plot le da a esta noción), que subordinan el momento político a la instancia cognoscitiva.

Tales elementos se ponen especialmente en evidencia en que, incluso cuando remarcan la necesidad de acoger la diferencia intrínseca a una situación de “pluralismo de valores”, terminan diluyéndola en favor de una «concepción de la justicia que puedan—y deban—aceptar quienes tengan concepciones di-

vergentes del bien».¹ Es decir, aquí necesariamente ha de constituirse una instancia que se sobreimponga a ese pluralismo, aplanando su espesor, licuando las diferencias que lo tornan –justamente– plural, en tanto da lugar a un *deber* que, como tal, ha de ser aceptado por todos. Así, aun cuando se pretende acoger el pluralismo –la densidad de lo político a él ligada–, si esta teoría de lo político quiere alcanzar sus objetivos entonces requiere, en algún punto de su pensamiento, cancelarlo en pos de una suerte de «monismo valorativo», sobre el cual asentar dicho deber. O, diciéndolo de una manera distinta, se enfrentan al «abismo de la modernidad» (señalado por Hilb) pero con el objetivo de cancelarlo a partir de la fijación de una «norma universalista»,² o bien de las premisas normativas a partir de las cuales establecer una teoría capaz de dar cuenta del «núcleo central de todas las experiencias de injusticia»³ que tienen lugar en nuestra sociedad. En ambos casos se atrofia la posibilidad de una diferencia (que no sea una mera variación de la mismidad) frente a esa concepción normativa de la justicia, por eso dentro de esta teoría no hay un lugar efectivo para el pluralismo de valores, con su opacidad y sus conflictos.

Y es justamente la diferencia y el conflicto lo que está en el corazón mismo de la segunda perspectiva predominante en la actualidad de la teoría de lo político: el postestructuralismo postfundacionalista (y postmarxista). En efecto, aquí la preocupación por dar cuenta de la diferencia (sin diluirla en un sistema total) ocupa un lugar difícilmente subestimable, en tanto la producción de diferencias es el sustrato ontológico a partir del cual se problematiza lo político. De allí la centralidad, el carácter constitutivo, del «juego infinito de las diferencias, es decir, [...] lo que en el sentido más estricto del término podemos llamar *discurso*».⁴ Esto funge de contraparte o, si se quiere, de inversión de esos “grandes relatos” que encuentran su fin en «la crisis del

¹ Nancy Fraser. “La justicia social en la era de la política de la identidad: Redistribución, reconocimiento y participación”. En: Nancy Fraser y Axel Honneth. *¿Redistribución o reconocimiento?* Madrid: Ediciones Morata, 2006, p. 37.

² *Ibid.*, p. 49.

³ Axel Honneth. “Redistribución como reconocimiento. Respuesta a Nancy Fraser”. En: Nancy Fraser y Axel Honneth. *¿Redistribución o reconocimiento?* Op. Cit., p. 107.

⁴ Ernesto Laclau *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000, p. 104.

concepto de totalidad social»;⁵ en efecto, esta perspectiva postestructuralista afirma la imposibilidad última de la constitución plena de un objeto, dada la imposibilidad de domesticar el exceso de sentido que desborda toda trama relacional, produciéndose así necesariamente una diferencia para con ésta. De allí que la problemática central de esta perspectiva sea acerca de cómo puede construirse un objeto, conteniendo parcialmente ese juego infinito de las diferencias, en definitiva, ¿cómo puede producirse un orden político dada esta ontología de la diferencia?⁶

Como ya es conocido, aquí es donde el conflicto tematizado como antagonismo brinda una respuesta, al permitir la sutura (parcial) que posibilita la constitución de un objeto (no pleno), en tanto establece una equivalencia entre determinadas diferencias, a partir de un rasgo común a todas ellas: el expulsar aquello a lo que se oponen, encadenándose a través de este proceso. La fuerza negativa del antagonismo produce la positividad posible, la única forma de objetividad posible. Estamos así ante lo que puede entenderse como una ontologización del abismo moderno, cuya consecuencia es dejar de lado el carácter “moderno” del mismo, en tanto esta lógica es propia de la forma del ser y no algo característico de una “individualidad histórica” (por decirlo con Weber), perdiéndose así la capacidad de problematizar las características específicas y, por tanto, *diferenciales* de esta sociedad y de su articulación de lo político. Más aún, no hay lugar en esta perspectiva para diferenciar y aprehender en sus diferencias a diversos regímenes posibles y a las tensiones entre ellos (tal como se propone el capítulo de Plot). En definitiva, aquí no hay otra manera de lidiar con la diferencia que ordenarla hegemónicamente, pero entonces ¿cómo diferenciar entre distintos modos de ordenar lo social si todos son, en última instancia, hegemónicos?

Es sintomático, en este sentido, que la preocupación de Chantal Mouffe por la sociedad democrática gire en torno a cómo evitar que el conflicto cons-

⁵ *Ibidem*.

⁶ Nótese que esto implica un giro y una discusión para con aquellas perspectivas postmodernas que, poniendo también en el centro la producción de diferencias, no conciben posibilidad alguna de “ordenarlas”, sino que plantean una coexistencia de las mismas en su mutua inconmensurabilidad. Señalar esta distancia entre ambas perspectivas es la función que cumple la crítica que Laclau y Mouffe realizan a la perspectiva de Lyotard (Véase Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 14.

titutivo de lo político devenga en una guerra civil, para lo cual se propone canalizar el antagonismo (y su potencial relación amigo-enemigo) a través de un agonismo adversarial. Éste es el núcleo de su respuesta a la pregunta hobbesiana por el orden, al riesgo de un antagonismo de todos contra todos. Y es sobre este telón de fondo que ella, a su vez, considera al resto de las perspectivas teóricas como “pospolíticas”, por su «negativa a reconocer que una sociedad se constituye siempre hegemónicamente»,⁷ es decir, por no reconocer que no hay una manera diferente de ordenar las diferencias que la hegemonía. Es un planteo que termina obturando la diferencia que pretendía acoger, sólo que esto acontece en un nivel distinto al de las teorías normativas de la justicia, en el de su ordenamiento.

Esta problemática acerca de cómo ordenar las diferencias sin atrofiarlas, que es central a la consideración de lo político, constituye uno de los temas claves de la dialéctica, de allí la potencialidad de esta concepción que, sin embargo, pareciera estar ausente del debate contemporáneo. Por eso la importancia de (volver a) ponerla en juego, como manera de intervenir y alterar dicho debate, reproblematicando la tensión entre la diferencia y su ordenamiento, planteando posibles identidades otras entre las diferencias, tal y como tematiza el texto de Ipar al indagar la trama estética de la dialéctica negativa adorniana. Punto en el cual se introduce nuevamente la tercera pata que sostiene las preocupaciones que recorren a esta compilación: la estética. Y no es casual que sea en este punto donde aparece la referencia a ella, en tanto su lógica permite que nos adentremos en el espesor de lo político, cabría decir que este último encuentra en aquella una modalidad de ser aprehendida sin que, justamente, se la aplane al simplificarse sus tensiones y limitarse su dinámica. Antes bien, la lectura que surge del entrecruzamiento de ambos registros apunta a expresar dicho espesor en la complejidad de su pluralismo, pero también en los mecanismos que tienden a diluirlo, dando cuenta de los contingentes ordenamientos que así se producen junto con las tensiones que los recorren.

En este marco, consideramos que los textos aquí reunidos, aun en la clara heterogeneidad que presentan, giran—cada uno a su manera—en torno a estas

⁷ Chantal Mouffe. *En torno a lo político*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 69.

preocupaciones, aportando desde diversos puntos de vista a una problematización de lo político que, sin dejar de construir una propuesta propia, apunta a intervenir en el estado actual del debate. Una problematización que encuentra, entonces, en lo estético una manera de conceptualizar lo político moderno y su abismo, a la vez que se introduce allí el interrogante acerca de las posibilidades democráticas que dicho abismo abre (cuestión abordada en el texto de Plot y en el de quien escribe estas líneas). En esto no deja de hacerse presente la pregunta acerca de cómo producir una identidad (el orden que ella implica) entre las diferencias, sin por ello anularlas en su particularidad (problema central al texto de Ipar). Todo eso sin dejar de precaverse contra la pretensión de una homologación plena entre lo estético y lo político, que los torne directamente conmensurables (según nos advierte Burrello).

Estos temas son abordados con estilo dialéctico, en pos de dar cuenta de las posibilidades que advienen con la sociedad moderna, sin hacer del propio pensamiento, de la propia teoría sobre lo político, una instancia que propugne el cierre (epistemológico-político) de ese abismo socio-históricamente producido. De allí la centralidad de una dialéctica “abierta”, que no cancele el movimiento al fijar un punto en base al cual establecer la senda que conduce a la justa resolución de los conflictos, o bien aquél que nos indica cuál es el único orden que podemos darnos. Con estos elementos se busca intervenir en el debate contemporáneo, apuntando a alterar los términos en que ese debate se concreta en la actualidad, la forma en que se configura y a partir de la cual tematiza los desafíos de nuestro tiempo. Instancia programática y propositiva que se esboza, como en líneas de puntos, en los textos aquí reunidos o, mejor aún, entre ellos.

En efecto, sobre este telón de fondo –y aprovechando que en un epílogo podemos presuponer el conocimiento de los textos, enfocándonos así no en su presentación sino en una reflexión posterior– puede plantearse una lectura de los escritos que conforman esta compilación, en la cual el capítulo de Hilb nos pone ante el problema que se constituye en la clave de lectura del conjunto del libro: el “abismo de la modernidad”, dando cuenta del modo en que éste es tematizado por Arendt, Strauss y Lefort. Abismo que adviene a la historia como consecuencia de la ruptura moderna de las certezas (Arendt) o de la disolución de los horizontes de certidumbre (Lefort) y frente al cual Strauss tiene un diagnóstico “lapidario”. Pues ve en ello la caída del fundamento (absoluto).

luto) sobre el que se erige la moral de la ciudad, lo cual sólo lleva, a sus ojos, a poner en peligro la estabilidad de la vida comunitaria y, por esto, es que Hilb caracteriza a su planteo de “unidimensional”. Especialmente al ponerlo en diálogo con los de Arendt y Lefort, quienes –cada uno a su manera– señalan cómo esa ruptura específicamente moderna nos pone ante un peligro que los pre-modernos no conocieron, el del totalitarismo, pero también ante la posibilidad de una nueva experiencia de la libertad, en definitiva, ante la posibilidad de la democracia. Si esta última se enraíza en esa ruptura, entonces se trata de un fenómeno específicamente moderno, que en su fundarse en la disolución del horizonte de certidumbres es mucho más que una secularización de categorías teológicas, antes bien, entraña un quiebre fundamental con lo teológico-político.

Así, el planteo de Hilb funciona como un piso o, incluso, como un eje en torno al cual pueden hacerse girar el resto de los capítulos, tanto aquellos que ponen el foco en la posibilidad democrática que la modernidad abre, aun cuando no deje de señalarse la potencial regresión totalitaria, como aquellos otros que, alineados más con el planteo de Strauss, conciben esta época en que la *polis* se encuentra sin fundamento trascendente como signada por un destino trágico. Es claramente en la primera de estas líneas que se inscribe el trabajo de Plot, quien –en explícita relectura de Lefort– elabora una tipología de regímenes políticos a través de la cual dar cuenta de las tensiones que atraviesan a la sociedad moderna, ésta en la que vivimos. Así, caracteriza densamente las lógicas que apuntan a cancelar su abismo, sea teleológica o epistemológicamente, las cuales, nos advierte el autor, no sólo están presentes en nuestras sociedades sino que incluso pueden llegar a tornarse dominantes en su configuración. A ambas se contraponen el régimen estético-político, aquél que predomina en la forma de sociedad democrática, distinguiéndose por su acoger el fracaso de la reversibilidad social, y es allí justamente donde reside su triunfo. En tanto, antes que apuntar a la cancelación de dicho abismo, extrae de él su potencialidad igualitaria, que no repone (ni supone) la justicia absoluta de la lógica teológico-política, ni siquiera en su secularizada forma epistemológico-política.

El planteo de Plot, entonces, nos permite dar cuenta de las tensiones a través de las cuales se configura la sociedad, tematizándolas como un conflicto entre los regímenes que establecen su forma. Pero también (y quizás sobre

todo) nos señala cómo éste es un rasgo particular concreto de la sociedad en que vivimos, de la experiencia moderna. A la vez que nos pone especialmente en evidencia, junto con la potencialidad de la democracia, su fragilidad, su estar amenazada por la permanencia de lo teológico y de lo epistemológico; en definitiva, si lo instituido no está fijo de una vez y para siempre, entonces necesitamos luchar por sostener lo ganado, además de por seguir ampliándolo. En conexión con esto, el texto de quien escribe estas líneas gira en torno a la cuestión de la justificación absoluta de los fundamentos de la *polis*, o bien a su cuestionamiento y la incerteza que ello abre, encontrando allí una manera de aprehender los mecanismos que amenazan la vida democrática o, más aún, que apuntan a una despolitización de lo político. Sobre este telón de fondo cobra todo su sentido la preocupación acerca de la acción disruptiva capaz de politizar lo político, de romper aquella constelación dialéctica entre esquemas subjetivos y estructuras objetivas que tiende a ubicar a cada quien en “su” lugar y a cerrar la temporalidad, generando así un *continuum* homogéneo y vacío. La acción disruptiva, entonces, desubica y abre la distribución de lo sensible, disrupción que no sólo se ve limitada por los efectos de los mecanismos despolitizantes, sino también por su carácter episódico y, por tanto, por la no perdurabilidad en el tiempo de la politización que ella produce. Aun cuando altere la lógica establecida, ello no implica que necesariamente se cristalice institucionalmente (en el sentido más amplio del término), de allí la preocupación por la acción pero también por sus “efectos”.

Y es aquí que (en conexión y deuda con el trabajo de Plot) la relación entre estética y política brinda la clave, especialmente por la incertidumbre que la primera introduce en la experiencia. Ese acogimiento de la incerteza, su institucionalización y su extensión a las diversas esferas sociales (y no sólo a la de “la” política) es lo que puede indicarnos una orientación para las prácticas políticas, incluyendo entre éstas a la crítica; pugnando por producir esa incerteza, que es a su vez conmover el reparto de lo sensible y sus certidumbres naturales (o “naturalizadas”), en pos de instituir ese particular estilo de movimiento que cabe llamar democracia. Esta dimensión estética y su dialéctica está también en el centro del texto de Ipar, pero aquí como una vía a través de la cual problematizar, a partir de la obra de arte, la relación entre la identidad, su orden, y la diferencia. En un planteo que —en discusión principalmente con el postestructuralismo— nos sitúa ante el desafío de inscribir a esta última

en un particular ordenamiento, pero sin subordinarla a la lógica de la identidad. En definitiva, ¿podemos pensar a través de la negatividad y la dialéctica no sólo esa compleja unidad de la obra de arte, sino también la de lo social?, ¿puede propugnarse una institucionalización de lo político como una mónada que integre contingentemente las partes sin violentarlas? Y de ser esto posible, ¿cómo?, ¿cuál es la configuración social que puede instituir ese orden?

Éstas son las preguntas que Ipar nos permite hacernos, y que apuntan más allá de la sociedad establecida o, siendo más precisos, apuntan a una lógica que no tienen lugar en ella más que en ese particular registro de la estética. Una dimensión utópica que está contenida como concreción (allí más que una u-topía se trata de una lógica que sí tiene lugar) en la obra de arte, con el potencial emancipatorio que ella entraña. Son estas modalidades de abordar la relación entre lo estético y lo político las que encuentran una suerte de contrapunto en la discusión encarada por Burello, al advertirnos contra la tendencia a una homologación inmediata entre ambos registros. De allí el particular interés por incluirlo en esta compilación, que hace que su trabajo funja, en cierto sentido, como uno de los extremos de la configuración que este libro busca trazar. En tanto se impugna el preponderante lugar dado a lo estético para pensar lo político o, más específicamente, se abre un interrogante sobre la pretensión de hacer de la mirada estética una instancia indispensable para cualquier problematización de lo político. Esta cuestión, abordada a partir de una reflexión sobre la obra de Habermas, tiene la particularidad de (volver a) plantear el lugar de la racionalidad en lo político (marcando esto un punto de contacto con el texto de Ipar). Y si esto pareciera tener un tinte anacrónico, quizás se deba no a un desfasaje entre esa problemática y lo político moderno, sino a que ello constituye un signo (o hasta un síntoma) que nos dice bastante del debate contemporáneo, de los términos en los que éste se establece, así como de aquellos que parece haber abandonado.

Ahora bien, si el texto de Burello puede ser considerado como marcando un extremo de la configuración que este libro traza, en el escrito de Taub encontramos otro de tales extremos, en tanto allí se plantea un pensamiento que conecta estrechamente lo teológico y lo político, abordando la productividad del primero para alcanzar la redención. Y puede pensárselo como un extremo porque el planteo discurre no por una tematización del abismo de la modernidad, con el espesor pluralista de lo político que ello entraña, sino

por la cuestión de cómo poner fin a (lo que se tematiza como) sus ruinas. Así, el detallado comentario que Taub realiza de la obra de Rosenzweig nos permite acercarnos a la tesis de este último en torno a la esperanza mesiánica y a las posibilidades de redención a ella ligada, vía por la cual se dejaría atrás a la modernidad y sus ruinas. Estamos entonces ante un planteo teológico-político o, para usar el lenguaje de Taub, teológico (-) político, que permite comprender la centralidad del arte para Rosenzweig, en tanto, según él, ella y especialmente la poética constituyen una vía central para el acercamiento a Dios, brindando una forma secularizada de oración que pone al filósofo ante la tarea de tornarse no sólo teólogo sino también poeta.

Si éste es el posicionamiento que surge del texto de Taub ante el abismo de la modernidad, el trabajo de Borovinsky, en cambio, sigue aquella línea que Hilb indaga a partir del pensamiento de Strauss. En efecto, la exégesis que Borovinsky desarrolla de la obra de Kojève nos describe la tematización que este último realiza de algunas problemáticas nucleares de la modernidad – entendidas en clave de una teología secularizada –, particularmente su dimensión apocalíptica. Sobre esta base puede captarse el lugar que Kojève le da al arte para pensar lo político y la historia, especialmente el fin de ésta, elaborándose un planteo en torno a la “poshitoria” que complementa la lectura de la modernidad entendida como “apocalipsis cultural”, en el cual el lenguaje se constituye en una *praxis* vital capaz de reafirmar lo humano que queda en el hombre. Esta lectura de Kojève (y de sus herederos, como Agamben) vuelve a situarnos ante el desafío de la modernidad, ante su dimensión (secularizada del registro teológico) apocalíptica.

Esa preocupación por el lenguaje es central en el texto de Palacios, en torno a ella tematiza la constitución de un espacio vacío y de indecibilidad, que la aleja de la línea trazada por la lectura “lapidaria” de Strauss, en tanto es justamente allí donde reside una potencialidad a ser resguardada frente a las concepciones teóricas que apuntan a su clausura. En este sentido, su capítulo nos reconecta desde otra perspectiva con el eje problemático en torno al cual giran los trabajos aquí compilados; lo cual, en su caso, la lleva a discutir no con el postestructuralismo (como hace Ipar) sino con las teorías de carácter normativo que pretenden fijar una plataforma segura sobre la que asentar un lazo inter-subjetivo de carácter no violento. Pero su texto a la vez polemiza con las concepciones nihilistas que hacen de la exclusión y la violencia ins-

tancias siempre presentes en la configuración de todos los ámbitos de sociabilidad, igualándolos en una suerte de in-diferencia incapaz de introducir matices entre ellos. Es allí donde detecta el gesto nihilista que cancela la posibilidad de sostener una orientación política determinada, al estar todas ellas igualmente signadas por la exclusión y la violencia. Así, el argumento de Palacios se construye –como la compilación toda– sobre el trasfondo de un “ni... , ni...”, lo cual le permite señalar cómo ambas perspectivas llegan por caminos diferentes al mismo punto: la cancelación del espacio de indecibilidad y, con él, de la potencialidad de la “desobediencia”, que la autora busca explorar. Es en esta última donde ocupa un lugar clave la desestabilización del sentido que la crítica puede concretar, dando lugar al “gesto estético de la criticalidad” que obtura la clausura de ese espacio vacío, la fijación de una certeza que pretenda cerrar el abismo moderno.

Así, la configuración que traza esta compilación problematiza los modos en que la sociedad se ordena y desordena a sí misma, esto es, lo político; en un esfuerzo por indagar los desafíos que la modernidad nos plantea. La (nueva) amenaza que con ella adviene pero también las potencialidades transformadoras que abre, que *nos* abre. Un contrapunto, entonces, entre lo estético y lo político, dialécticamente abordado, a través del cual se busca plantear una manera diferente de intervenir, alterando sus términos, en el debate contemporáneo.

Los autores

Tomas Borovinsky

Doctorado en Ciencias Sociales (UBA) y becario posdoctoral del CONICET. Investigador y docente de grado y posgrado. Ha publicado artículos en revistas especializadas y capítulos en distintas compilaciones. Editó, en coautoría, los libros *Posteridades del hegelianismo. Continuadores, heterodoxos y disidentes de una filosofía política de la historia* (Editorial Teseo, 2011) y *Distancias políticas. Soberanía, Estado, gobierno* (Miño y Dávila Editores, 2014).

Marcelo G. Burello

Doctor en Letras (UBA), con apoyo del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD). Investigador y docente de grado y de posgrado en las Facultades de Filosofía y Letras y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Ha dictado cursos y conferencias en Alemania, Brasil y España. Autor de *Panorama de la Literatura Alemana Contemporánea* (2009), *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía* (2012), *Habermas. Una introducción* (2013) y *Gilgamesh, o del origen del arte* (2013).

Emiliano Gambarotta

Es Doctor en Ciencias Sociales por la UBA, Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, por el IDAES-UNSaM, y Licenciado y Profesor en Sociología por la UNLP. Ejerce la docencia en el área de Teoría Social de la carrera de Sociología de la UNLP, así como en el posgrado de esa institución. En la actualidad es Investigador Asistente del CONICET, y su lugar de trabajo es el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), UNLP/CONICET, es miembro del CIMECS, del CICES y del grupo de estudios CAOS, todos radicados en dicho instituto. Es autor de *Hacia una teoría crítica reflexiva: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno y Pierre Bourdieu* (Prometeo, 2014) y de diversos trabajos acerca de los fundamentos teóricos y epis-

témicos sobre los que asentar una crítica de la cultura política, junto con una concepción de la acción en lo político, con especial foco en el lugar de lo corporal allí.

Claudia Hilb

Doctora en Ciencias Sociales (UBA) y Magister en Sociología por la Universidad de París VIII. Es profesora de teoría política en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA e investigadora del CONICET. Sus áreas de interés son la teoría política moderna y contemporánea, y la reflexión acerca de problemas políticos actuales desde una aproximación teórico-política. Es autora de artículos y libros publicados en la Argentina y el extranjero; en los últimos años ha publicado los libros *Leo Strauss. El arte de leer* (FCE, 2005), *Gloria, miedo y vanidad: el rostro plural del hombre hobbesiano* (en colab., Prometeo, 2007), *El político y el científico. Ensayos en homenaje a Juan Carlos Portantiero* (comp., Siglo XXI, 2009), *Silencio, Cuba. La izquierda democrática frente al régimen de la Revolución Cubana* (Edhasa, 2010), *Leo Strauss. El filósofo en la ciudad* (comp., Prometeo 2011). *Usos del pasado ¿Qué hacemos hoy con los setenta?* (Siglo XXI, 2013) y *Les a Humanidad – Argentina y Sudáfrica: reflexiones después del mal* (comp., en colab., Katz, 2014).

Ezequiel Ipar

Sociólogo (UBA), Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Doctor en Filosofía por la Universidad de Sao Paulo (USP). Es Investigador Asistente del CONICET y profesor en el área de Teoría Sociológica en las universidades de Buenos Aires (UBA) y Mar del Plata (UNMdP). Actualmente dirige un proyecto del CONICET de sociología crítica de la democracia en América Latina y participa como investigador responsable en proyectos sobre Política y Cultura. Autor de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Sus principales áreas de investigación son: la filosofía y la teoría crítica de la sociedad de la Escuela de Frankfurt, estudios sobre Dialéctica Negativa, sociología de la democracia y crítica de las ideologías.

Margarita Palacios

Es Senior Lecturer en el Departamento de Estudios Psicosociales, Birkbeck College, University of London, Reino Unido e Investigadora Asociada en el Instituto de Humanidades de la Universidad Diego Portales, Santiago, Chile. Su campo de investigación se sitúa en en la intersección de la teoría social, la filosofía continental y la teoría psicoanalítica. Es autora de *Fantasy and Political Violence: The Meaning of Anti-Communism in Chile* (2009) y *Radical Sociality: On Disobedience, Violence and Belonging* (2013).

Martín Plot

Es profesor de teoría política y social en el Programa de estética y política de la Escuela de estudios críticos de CalArts y autor de *The Aesthetico-Political* (Bloomsbury, 2014), *Indivisible* (Prometeo, 2011), *La carne de lo social* (Prometeo, 2008), y *El kitsch político* (Prometeo, 2003). Ha publicado en revistas como *Continental Philosophy Review*, *Constellations*, *Theory and Event*, *Umbrales*, *Punto de Vista*, *Le monde diplomatique* y *La ciudad futura*, y editado y co-editado, *Claude Lefort: Thinker of the Political* (Palgrave Macmillan, 2013), *Critical Theory and Democracy* (con Enrique Peruzzotti, Routledge 2012), *Destino sudamericano* (Teseo, 2010) y *Entre-nos* (con Felipe Muller, Teseo 2009).

Emmanuel Taub

Doctor en Ciencias Sociales (UBA) y Magister en Diversidad Cultural de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Es investigador del CONICET en el IIGG (FSOC-UBA), docente y editor (Hecho Atómico Ediciones). Es autor de: *Otredad, orientalismo e identidad* (Ed. Teseo), *La modernidad atravesada. Teología política y mesianismo* (Miño y Dávila editores) y *Mesianismo y redención. Prolegómenos para una teología política judía* (Miño y Dávila editores).