

Sobre la distante cercanía entre Política y Poesía

CARLOS DIEGO MARTÍNEZ CINCA
UNCUYO

Resumen: En la actualidad, Poesía y Política están alejadas una de otra. Sin embargo, existe una estrecha relación entre ellas cuando se entienden como discursos acerca de la conducta humana, tal como asevera Aristóteles. Hannah Arendt, en algunos de sus últimos escritos, también descubrió profundas conexiones entre ellas por medio del juicio.

Palabras claves: Poesía – Política – Aristóteles – Arendt - Juicio

Abstract: *In present times, Poetry and Politics are far away one from the other. Nevertheless, there is a close relation between them when understood as discourses about human behaviour, such as Aristotle did. Hannah Arendt, in some of her last writings, has also discovered deep connections between them by means of judgement.*

Key Words: *Poetry – Politics – Aristotle – Arendt - Judgement*

Introducción

El presente trabajo pretende tan sólo esbozar algunas reflexiones en torno a la *posibilidad* de pensar la política como una actividad del espíritu humano estrechamente vinculada a la poética.

Dichas reflexiones no hacen más que profundizar algunas de las conversaciones que tuvieron lugar en el curso impartido a comienzos del otoño del 2008 por la Dra. María Antonia Labrada Rubio, catedrática de la Universidad de Navarra, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, bajo el título “*Aristóteles: Poética e identidad*”.

Sin embargo, ninguna responsabilidad le cabe a la Profesora Labrada Rubio por las reflexiones que aquí encontrará el lector. Tales reflexiones deberán tomarse como una suerte de “exploración” personal en torno a la Poética aristotélica y a la luz de algunas conferencias y artículos de Hannah Arendt en torno al juicio (como facultad)¹.

En primer lugar, mi exploración no analizará ni discutirá hasta qué punto sea correcto pensar que Aristóteles estuviese realmente convencido de la superioridad de la política respecto de las restantes disciplinas *prácticas* y *poiéticas*. Aquí daré por aceptada dicha convicción, la que parece tener suficiente asidero en ciertos pasajes claves del *corpus aristotelicum*, y sobre todo en la recepción “canónica” de la filosofía aristotélica por parte de la escolástica medieval, particularmente por Tomás de Aquino².

En segundo lugar, no me interesa tanto sugerir la posibilidad de que en la clásica división tripartita de los saberes que Aristóteles presenta, por ejemplo, en *Metafísica 1025^b* -y que repite en *Ethica Nicomachea 1140^a*- se haya ido más allá del texto mismo al presentar a las artes y a las técnicas, es decir, a la poética en general, *como un saber inferior a la política* -y por supuesto también al saber teórico- sino más bien rescatar aquellos elementos de la *Poética* aristotélica que permiten mostrar la estrecha cercanía del poeta y del político, del poeta en tanto hombre capaz de *imitar acciones humanas* de diversos modos, y del político en tanto hombre capaz de *deliberar y juzgar acciones humanas* de diversos modos.

Esa cercanía había sido efectivamente comprendida, en los inicios, por los poetas antiguos, que al decir de Aristóteles “*hacían hablar a sus personajes en tono político, y los de ahora, en lenguaje retórico...*”³. Mi intento, frágil y limitado por cierto, consistirá en mostrar que la razón de semejante cercanía estriba en que ambos saberes, la política y la poética –como Aristóteles las comprende-, coinciden en su mismo objeto: las acciones humanas, y que las perspectivas desde la que abordan su idéntico objeto se implican mutuamente.

En tercer lugar, me interesa “leer” ciertos pasajes claves de la *Poética* aristotélica a la luz de una *política poetizante* como la que plantea Hannah Arendt, de manera algo fragmentaria y asistemática, en algunos de sus artículos y conferencias. Una lectura como ésta apenas pretende dejar planteada una pregunta. Dicha pregunta se dirige al estado actual de decadencia y descomposición de la filosofía política, tan nítidamente retratada, por ejemplo, en el singular análisis de Leo Strauss⁴, y sugiere que quizás su estado actual de decadencia se deba a su lejanía y extañamiento respecto a la poética; en rigor, a la falta de poetas, no tanto en la *arena de la política*, como en el *dominio público* que instauro el pensamiento político en cuanto tal.

A tal efecto, procederé de la siguiente manera: analizaré primero los textos claves de la *Poética* aristotélica que nos permitan *intuir* la cercanía del poeta y del político; en segundo lugar, y a partir de los textos antes dichos, procuraré esquematizar la comprensión arendtiana de la política como un *pensar poetizante*; y en tercer lugar, intentaré extraer algunas conclusiones en torno a la posibilidad de “acercar” hoy estas disciplinas, en una época, como la nuestra, en que se manifiestan irremediablemente extrañas entre sí.

1. Poética y política en Aristóteles

La *Poética* aristotélica es una obra incompleta, como casi todos sus escritos “acroamáticos”⁵, puesto que se limita a tratar el arte de componer tragedias y versos épicos. Al mismo tiempo, la tragedia es, según lo plantea el propio Aristóteles, una cierta derivación de la epopeya⁶, y como tal procura imitar “acciones nobles” llevada a cabo por “hombres graves” o “esforzados”⁷.

Esta característica especial de la *Poética* aristotélica nos permite afirmar que cuando el Estagirita piensa en los poetas y los describe como *imitadores de acciones humanas*, se centra principalmente en los poetas épicos y trágicos. Es sorprendente, en este sentido, que el poeta más citado de la *Poética* sea precisamente Homero⁸, y en términos siempre elogiosos⁹. Esto no quiere decir que los comediantes no puedan ser considerados

poetas, en un sentido amplio, ya que ellos también imitan acciones humanas, pero es evidente que los poetas de comedias imitan hombres inferiores (“...*aunque no en toda la extensión del vicio...*”¹⁰), y que ésta sea la sencilla razón por la que Aristóteles no se detenga mayormente en la consideración de los poetas cómicos.

Con todo, Aristóteles afirma que la única diferencia *esencial* entre la comedia por un lado, y la tragedia y la epopeya por el otro, está dado por *el modo de imitar las acciones humanas*, coincidiendo todas ellas en el objeto a imitar (acciones humanas) y en los medios de que se valen para ello (la palabra). El modo de imitar en la tragedia es resaltando lo mejor de los hombres más esforzados, y en la comedia lo peor de ellos¹¹. De esta manera “*Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que Homero, pues ambos imitan personas esforzadas, y en otro, lo mismo que Aristófanes [el comediante], pues ambos imitan personas que actúan y obran...*”¹².

Es claro, en mi opinión, que la comedia constituye para Aristóteles un género inferior, a resultas de la naturaleza misma de los hombres y caracteres que imita, pero también del carácter mismo del poeta, porque el estagirita no duda en afirmar que “... *una vez aparecidas la tragedia y la comedia, los que tendían a desarrollar una u otra poesía [lo hacían] según su propia naturaleza...*”¹³. Los poetas cómicos son, por consiguiente, de una naturaleza inferior a los poetas trágicos y épicos¹⁴, y por ello se inclinan hacia un arte inferior, como es la comedia. Por esta razón, dice Aristóteles, y por ser la tragedia y la poesía épica “*formas de más fuste y más apreciadas*” que el género cómico, “*no ignoramos las transformaciones de la tragedia y quiénes las promovieron; pero la comedia, por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida...*”¹⁵

Hasta qué punto la semblanza aristotélica del poeta haya trascendido los límites de la antigüedad clásica lo confirma el hecho notorio de que seguimos empleando el término “poeta” para nombrar aquel artista que pinta con palabras “acciones esforzadas y nobles”, afortunadas o no, pero propias de hombres

superiores. Esto no ha impedido que grandes poetas hayan incurrido también en el género cómico (la sátira, las invectivas, la farsa, el sainete, entre otros), pero al hacerlo han perseguido más bien un mero propósito de divertimento, como fue el caso del gran poeta español Quevedo al satirizar a su rival en el arte y en el amor¹⁶. En todo caso, a quien sólo ha compuesto comedias y obras similares solemos llamarlo un “comediante” y con suerte un “dramaturgo”, pero no precisamente un “poeta”.

En cuanto a los caracteres de la tragedia (y de la poesía épica), hemos dicho que se trata de “hombres superiores”, capaces de llevar a cabo “acciones esforzadas”. Aristóteles define la tragedia como *“la imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos], en distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”*¹⁷. De la definición surgen claramente los elementos esenciales de la tragedia: la *fábula*, los *caracteres*, la *elocución*, el *pensamiento*, el *espectáculo* y la *melopeya*.

No debe entenderse, sin embargo, que la tragedia busque imitar “hombres superiores” en el sentido estrictamente moral de la expresión. Los hombres “superiores” a los que se refiere Aristóteles pueden ser superiores a los comunes mortales tanto en la virtud como en el error (el error de juicio), y esto resulta patente del capítulo 13 de la *Poética* en el que Aristóteles define *“qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula”*¹⁸.

Pero tampoco esto es lo decisivo, porque incluso puede tratarse de hombres “intermedios”, como dice Aristóteles, *“y se halla en tal caso el que ni sobresaie por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro...”*¹⁹. ¿En qué sentido debe entenderse, pues, la expresión “hombres superiores”? (expresión que en realidad Aristóteles emplea sólo al comienzo de su *Poética* cuando divide aguas entre la tragedia y la comedia). Dicho de otro modo, ¿cuáles son los caracteres cuyas acciones imita el poeta?

Aristóteles no duda en expresarlo: *“... Habrá carácter si,*

como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea... ”²⁰. En esto reside la clave de bóveda, a mi entender, de la poética entendida como el arte de imitar acciones humanas.

La tragedia no trata de narrar acciones que hayan sucedido unas después de otras, como ocurre en la historia, sino de acciones que hayan sucedido unas *a causa* de las otras, y esto por la *decisión* (προαιρησις) de un hombre esforzado, de un carácter elevado²¹. Edipo es precisamente por esto un hombre noble, superior, esforzado: es el arquetipo de hombre que lucha contra su propio destino, cuya suerte se juega a cada paso de su trágica vida por las *decisiones* que va tomando.

Poco importa, en este sentido, la “historicidad” de las acciones cantadas por el poeta, ya que “*no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder...*”²² y por eso mismo “*la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular...*”²³. El poeta canta las acciones esforzadas de los hombres cuyas decisiones son causa de fortuna o infortunio, y lo hace, curiosamente, de manera filosófica y elevada.

Pero ¡cuidado! Tratar los caracteres de manera filosófica y elevada no significa ejercer, bajo ningún aspecto, una función moralizante. Puede sonar extraña esta afirmación, sobre todo cuando la interpretación moderna de la tragedia (Hegel y Nietzsche, por ejemplo) ha querido ver en la καθαρισις (la *purgación del temor y la compasión*) un elemento esencial de la misma, a pesar de que Aristóteles no lo incluya nunca como tal entre sus partes esenciales. Sin embargo, para Aristóteles es evidente que el poeta no busca enseñar nada, porque de otro modo no habría diferencia entre el discurso moral y la tragedia²⁴. En efecto, la compasión y el temor, como *efectos naturales* de la tragedia, no se logran a través del discurso, sino de la adecuada composición de la fábula²⁵, y de ahí que Aristóteles considere la fábula o estructuración de los hechos el más importante de todos los elementos de la tragedia, “*...porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la*

felicidad y la infelicidad están en la acción... ”²⁶.

Por ello el Estagirita no duda en afirmar que “...*el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita acciones... ”²⁷, y en todo caso la seducción del alma mediante compasión y temor, efecto natural de la tragedia, se logra por el correcto empleo de las peripecias y agniciones, que son partes de la fábula²⁸. Para ello es necesario, naturalmente, talento y dominio del arte.*

Con todo lo dicho, sin embargo, no queda claro en qué medida o bajo qué aspecto la poesía se acerque más a la filosofía, al decir de Aristóteles, o por lo menos sea más noble, elevada y general que la historia. Creo que la clave la da el mismo Aristóteles cuando trata del *pensamiento* en general, como elemento esencial de la tragedia. En efecto, el pensamiento, como elemento esencial de la tragedia, consiste en “*saber decir (το λεγειν δυνασθαι) lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la política y de la retórica... ”²⁹.*

Saber decir lo implicado en la acción. Eso es pensar. He aquí la esencia misma del poetizar. Heidegger lo describe maravillosamente en una de sus conferencias más conocidas:

“..Memoria, como coligada conmemoración de lo que está por-pensar, es la fuente del poetizar. Según esto la esencia de la poesía descansa en el pensar... Lo dicho poetizando y lo dicho pensando no son nunca lo mismo. Pero lo uno y lo otro pueden, de distintas maneras, decir lo mismo... ”³⁰

El poeta canta las acciones esforzadas, decididas, de los hombres, acciones que son causa de fortuna o infortunio, de felicidad o infelicidad, y con su arte el poeta juzga la acción humana, porque sabe decir lo implicado en la acción (το λεγειν δυνασθαι). Mas no juzga ni discurre como lo hace el político o el orador. Su finalidad, ya lo hemos dicho, no es enseñar, sino sólo cautivar, seducir el alma por la compasión y el temor, y esto *no de manera intencionada*, sino como efecto natural y propio

de su arte.

Es absolutamente claro que el poeta no es un político, aun cuando los antiguos poetas, como misteriosamente señala Aristóteles, hacían hablar a sus personajes en tono político. Pero comparte con el político la facultad de juzgar. A su modo, el poeta también dirime una disputa, juzga y decide. Su imitación no es una mera copia pasiva de las acciones que canta, sino un *saber decir lo implicado en la acción*, un poner de manifiesto, un revelar, desocultar lo anudado en la trama de las acciones que canta por el desenlace trágico que toda vida supone.

“το λεγειν δυνασθαι”: saber, ser capaz de decir, revelar, reunir en la palabra, desocultar, religar y coligar en la memoria del pasado, abrigar en la belleza de la palabra poética la admonición –no moralizante, sí *patetizante*- de que toda dicha y desdicha, toda fortuna e infortunio, son fruto de una *decisión* (προαιρησις).

Allí reside, pues, la cercanía del poeta y del político. La prudencia es la cualidad propia del político, como señala Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*³¹, es decir, la cualidad del hombre reflexivo que delibera y juzga sobre lo que es bueno y conveniente para vivir bien en general, para “la vida bella, buena y autosuficiente” que constituye el objeto mismo de la *polis*³².

Sobre esta lejana cercanía ha reflexionado Hannah Arendt en uno de sus trabajos más originales, novedosos y problemáticos. En las *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, la genial pensadora judío-alemana ha mostrado la posibilidad de comparar el genio del artista con el genio del político, en tanto hombres de acción, y la necesidad de establecer un puente entre el crítico del arte y el pensador de las cosas humanas a partir del juicio (como *facultad de juzgar*). Ha explorado para ello la estética kantiana contenida en la *Crítica del Juicio*, a la que presenta como “la verdadera filosofía política de Kant”, no sin grandes resistencias de parte de los estudiosos de Kant³³.

En una obra anterior, hecha de diversos ensayos que calificó de “*ejercicios del pensar político surgidos de la realidad de los eventos políticos*”, ha llegado a afirmar que sólo un pensamien-

to capaz de “heredar” y “cuestionar” la tradición puede llevar a su “consumación” el único *evento* posible de la historia: la conquista de la libertad. Este pensar, en cuanto pensar, es poetizante, y Kafka ha sido su mejor exponente en el siglo XX³⁴.

Veamos entonces los textos de Hannah Arendt, y el modo en que por medio de ellos podemos llegar a comprender la cautivante sentencia de Aristóteles: *que la poesía, porque dice lo implicado en la acción, realiza, a su manera, la obra de la política...*

2. Poética y política en Hannah Arendt

En el lúcido ensayo que acompaña la edición española de las “*Conferencias sobre la filosofía política de Kant*”, Ronald Beiner propone una interesante clave de lectura en torno a la facultad de juzgar y su evolución en la obra de Hannah Arendt.

En su opinión, Arendt ha girado desde una comprensión del juicio como facultad representativa propia de los actores políticos y de la *vita activa* en general, hacia una comprensión del juicio desde la perspectiva más amplia de la *vida del espíritu*, es decir, como juicio retrospectivo del *poeta* y de los *narradores de historias*. El poeta ciego, alejado de la acción y por ello capaz de reflexionar *desinteresadamente*, se convierte en la obra “tardía” de Hannah Arendt en la *figura emblemática* de la facultad de juzgar.

He aquí un texto clave:

“... *En el juicio se dan dos operaciones mentales. Por un lado, la operación de la imaginación, en la que se juzgan objetos que ya no están presentes, que se alejan de la inmediata percepción sensible y, por tanto, no pueden seguir afectando de forma directa... Esta operación de la imaginación prepara el objeto para «la operación de la reflexión». Y esta segunda operación –la operación de la reflexión– es la auténtica actividad de juzgar algo. Tal operación doble instauro la condición más importante para*

todos los juicios, la condición de imparcialidad, de «placer desinteresado». Al cerrar los ojos uno se convierte en un espectador imparcial de las cosas visibles, no afectado directamente: el poeta ciego... La ventaja del espectador radica en percibir la representación como un todo, mientras que cada actor sólo conoce su papel o, si debiese juzgar desde la perspectiva de la acción, sólo la parte del todo que le concierne. El actor, por definición, es parcial...»³⁵

R. Beiner sostiene que en sus primeros textos Hannah Arendt había estudiado la facultad de juzgar como elemento propio de la *actividad política*, y a partir de ella había desarrollado con firmeza su concepción de la acción política como *acción concertada de una pluralidad de actores en un espacio público*.

Según su primera concepción del juicio, los seres humanos pueden actuar como *animales políticos* porque pueden situarse en los potenciales puntos de vista de los *otros*, y esto implica que pueden compartir el mundo con los otros al juzgar aquellas cosas que tienen en común. El objeto de sus juicios, en cuanto políticos, son las acciones humanas y las palabras que iluminan su aparición en el dominio de lo *abierto*, de lo *público*.

Un texto de 1954 muestra esto con claridad:

“...Las actividades auténticamente políticas, actuar y hablar, no pueden realizarse en absoluto sin la presencia de los otros, sin el público, sin un espacio constituido por la pluralidad... (//) La capacidad de juzgar es una habilidad específicamente política exactamente en el sentido señalado por Kant, esto es, la capacidad de ver las cosas no sólo desde el punto de vista propio, sino desde la perspectiva de todos aquellos que se hacen presentes; incluso tal juicio puede ser una de las habilidades fundamentales del hombre en cuanto ser político en la medida en que le permite orientarse en el dominio público, en el mundo co-

mún –éestas son intuiciones tan antiguas, virtualmente, como la experiencia política articulada. Los griegos llamaron a esta habilidad φρονησις, prudencia, y la consideraron la principal virtud o excelencia del político, a diferencia de la sabiduría del filósofo... ”³⁶

Sin abandonar nunca su primera concepción acerca del juicio como facultad eminentemente política, una experiencia radical, *vivida y padecida* por Hannah Arendt, habría sido la clave de su interés cada vez mayor por la facultad de juzgar entendida en un sentido más amplio, como operación del espíritu. Dicha experiencia fue el juicio de Adolf Eichmann en Jerusalén. El escándalo y la descomunal controversia que suscitó la obra publicada tras su cobertura del juicio le mostraron *“hasta qué punto los hombres de nuestro tiempo están preocupados por la cuestión del juicio humano”*³⁷. Lo que se había exigido tanto en el proceso de Eichmann como en los juicios de Nüremberg era

“... que los seres humanos fuesen capaces de distinguir lo justo de lo injusto, incluso cuando para su guía tan sólo pudiesen valerse de su propio juicio, el cual, además, resultaba hallarse en total oposición con la opinión, que bien podía considerarse unánime, de cuantos lo rodeaban... Los pocos individuos que todavía sabían distinguir el bien del mal se guiaban solamente mediante su buen juicio, libremente ejercido, sin la ayuda de normas que pudieran aplicarse a los distintos casos particulares con que se enfrentaban. Tenían que decidir en cada ocasión de acuerdo con las específicas circunstancias del momento, porque ante los hechos sin precedentes no había normas... ”³⁸

A partir de esta cruel experiencia, según R. Beiner, Hannah Arendt habría caído en la cuenta de la imposibilidad de juzgar *more politico* en las difíciles, inusuales y aterradoras circunstancias de nuestro mundo. En efecto, el juicio político, basado en la prudencia, está hecho de referencias a normas generales dentro

de las cuales es necesario subsumir el caso particular.

Aristóteles mismo había dicho que la *experiencia* era una parte fundamental de la prudencia, por cuanto ella permite juzgar por referencia a situaciones del pasado ya vividas que guardan una cierta analogía con las presentes³⁹. Pero ni la experiencia del pasado, ni las normas generales, ni la opinión pública han sido capaces siquiera de comprender el extraño fenómeno del totalitarismo del siglo XX y sus crímenes. Los pensadores y analistas políticos de nuestro siglo, de cara frente al totalitarismo, se enfrentaron con un fenómeno que resistió toda comprensión. Las maldades sin precedentes del totalitarismo “*han pulverizado literalmente nuestras categorías de pensamiento político y nuestros criterios de juicio moral*”⁴⁰.

Ésta parece haber sido, en realidad, una experiencia común a la modernidad, de la que Alexis de Tocqueville da cuenta en su *Democracia en América*: “*Desde que el pasado ha dejado de arrojar su luz sobre el futuro, el espíritu del hombre yerra en la oscuridad...*”⁴¹.

Pero dado que sin los juicios, gracias a los cuales el mundo se torna inteligible, el espacio de lo abierto (de lo público) se derrumba sin más, es forzoso encontrar una dimensión más profunda del juicio que pueda darle sentido al mundo. Esa dimensión es para Hannah Arendt la del *juicio estético*, que Kant ha tratado en su *Crítica del Juicio*. En efecto,

“...Kant expone dos filosofías políticas que difieren claramente la una de la otra; la primera es la que, de modo habitual, se acepta como tal en su *Crítica de la Razón Práctica*, y la segunda es la que contiene su *Crítica del Juicio*... Creo que puede comprobarse en todos sus escritos políticos que Kant concede al tema del «juicio» más peso que al de la «razón práctica». En la *Crítica del Juicio* la libertad se describe como un atributo del poder de la imaginación y no del de la voluntad, y el poder de la imaginación está estrechamente vinculado a ese modo más amplio de pensar que es el

pensamiento político por excelencia, porque nos permite «ponernos en las mentes de otros hombres»... ”⁴²

Ahora bien, la imaginación en su sentido más profundo ha sido tradicionalmente asociada al artista, al poeta. Existen por cierto niveles dentro de la imaginación como facultad, pero el nivel más hondo que podemos identificar es el de la *imaginación simbólica*, entendiendo por tal aquella es capaz de encontrar semejanzas, analogías entre lo sensible y lo inteligible, la que es “capaz de construir metáforas”. Para Aristóteles, tanto como para Kant, era un talento natural, propio del artista, del poeta, y no podía ser objeto de enseñanza.

“...pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza...”⁴³

Dicha facultad es para Kant la única que puede emitir juicios acerca de lo singular. Cuando se han perdido las experiencias del pasado, cuando ni los parámetros morales ni las normas jurídicas pueden ya constituir un marco de referencia para comprender el presente, la imaginación se erige en el único árbitro capaz de dirimir las disputas.

“El juicio de lo particular –esto es bello, esto es feo, esto está bien, esto está mal- no tiene cabida en la filosofía moral de Kant. El juicio no es razón práctica; la razón práctica «razona» y me dicta qué debo y qué no debo hacer; establece la norma y es idéntica a la voluntad, y ésta expresa mandatos; habla en imperativos. El juicio, por el contrario, surge del «placer meramente contemplativo o complacencia inactiva» (untätiges Wohlgefallen)”⁴⁴

Para Kant, la distinción común –o el antagonismo- entre teoría y práctica se correspondía en los asuntos políticos con la distinción entre *el espectador* y *el actor*. Hannah Arendt no

duda en afirmar que para Kant *la primacía estaba claramente del lado del espectador*. Ello se desprende no solamente de sus escritos políticos, sino de la experiencia vital del mismo Kant que aguardaba todos los días, con impaciencia viva, la llegada de noticias respecto de la Revolución Francesa, revolución de la que difícilmente hubiese tomado parte como actor –su razón práctica se lo hubiese impedido, seguramente-, pero que contemplaba gustoso como espectador⁴⁵.

“...para comprender tal concepción regresamos a la Crítica del Juicio, descubriendo que Kant se había enfrentado con una relación similar o análoga, la relación entre el artista, creador o genio, y su público. Para Kant surgía de nuevo la pregunta: ¿quién es más noble? ¿Cuál de las dos cualidades es superior; la productiva o la del juicio? Vimos que se trataba de una vieja cuestión, planteada ya por Cicerón cuando observó que todos parecen estar capacitados para discriminar; en el ámbito artístico, entre lo bueno y lo malo, mientras que muy pocos pueden crear obras de arte... Este tipo de juicio se ha llamado siempre, desde Gracián, gusto, y habíamos recordado que el fenómeno del gusto empujó a Kant a escribir la Crítica del Juicio; de hecho, en 1787, aún se refería a ella como «Crítica del gusto»...”⁴⁶

Como ya vimos, el espectador está “por encima” del actor en cuanto no se encuentra implicado en la acción, y por ende, desde la distancia y el desinterés contemplativo, puede juzgar mejor la totalidad de la acción humana. El actor siempre juzga desde su punto de vista parcial. Pero si intentáramos trasladar apresuradamente esta dualidad al ámbito del arte, se produciría entonces una extraña metonimia. El artista sería el actor, encerrado siempre en *la obra singular*, mientras que el espectador sería *el crítico de arte*, dotado de la imaginación capaz de emitir el juicio particular acerca de lo bello y lo sublime.

Sin embargo, esto no es exactamente así. El verdadero es-

pectador es el artista, el poeta ciego. Sólo él es capaz de cerrar los ojos y tomar la distancia objetivante que le permite apreciar el todo, y por ende, juzgar:

“...Al cerrar los ojos uno se convierte en un espectador imparcial de las cosas visibles, no afectado directamente: el poeta ciego... La ventaja del espectador radica en percibir la representación como un todo, mientras que cada actor sólo conoce su papel o, si debiese juzgar desde la perspectiva de la acción, sólo la parte del todo que le concierne. El actor, por definición, es parcial...”⁴⁷

En esto consiste el giro esencial que la concepción arendtiana del juicio habría tomado, según R. Beiner. De ser una facultad inicialmente práctica, de carácter prudencial (en la línea de lo afirmado por Aristóteles en sus escritos morales y políticos), pasa a ser una facultad contemplativa, que reside en la imaginación, y que sólo el hombre dotado de un cierto talento, de una cierta capacidad de “reflexión”, puede realizar completamente. Ahora es el artista, el poeta ciego, el verdadero espectador de la acción humana.

“La imaginación, a saber, la facultad de hacer presente aquello que está ausente, transforma un objeto en algo con lo que no me he enfrentado directamente, pero que, de alguna forma, he interiorizado, de manera que ahora me puede afectar como si me hubiera sido proporcionado por un sentido no objetivo. Kant dice: «Bello es lo que place en el mero juicio»; es decir, no importa si agrada o no en la percepción; lo que simplemente place en la percepción es agradable, pero no bello. Lo bello place en la representación, puesto que la imaginación lo ha preparado de forma que yo ahora puedo reflexionar sobre ello. Es la «operación de la reflexión». Sólo lo que conmueve y afecta en la representación, cuando no se puede seguir estando afectado

por la presencia inmediata –cuando no se está implicado, como el espectador no estaba implicado en los acontecimientos reales de la Revolución Francesa-, puede ser juzgado como bueno o malo, bello o feo... ”⁴⁸

Como conclusión podemos decir que hay en el planteo final de Hannah Arendt una estrecha cercanía entre el político y el artista, casi me atrevería a decir que el hombre verdaderamente político, el que contempla, delibera y juzga las acciones humanas, no es otro que el artista. Sin embargo el problema para H. Arendt es que parecemos no estar equipados ni preparados para esta actividad del pensar, para establecernos en el “resquicio”, en la “brecha” abierta entre el pasado y el futuro.

Por muy largo tiempo en nuestra historia, en realidad por “los cientos de años que siguieron a la fundación de Roma y que fueron determinados por conceptos romanos”, este resquicio fue superado por lo que desde aquella época en adelante se ha llamado la «tradición». Pero como dice H Arendt, “esta tradición se ha tornado cada vez más y más delgada a medida que progresaba la edad moderna” y esto “no constituye un secreto para nadie”. Cuando el hilo de la tradición finalmente se quebró, el resquicio entre el pasado y el futuro dejó de ser una condición peculiar sólo para la actividad del pensar y restringida en tanto experiencia a aquellos pocos que hacían del pensar su primera ocupación: “llegó a ser una realidad palpable y una perplejidad para todos; es decir, llegó a ser un hecho de relevancia política ”⁴⁹.

Y aunque no puede afirmarse rotundamente que para H. Arendt sean exclusivamente nuestros poetas, los pocos que nos quedan, quienes hayan podido recoger los despojos dispersos de aquella tradición, es claro sin embargo que sólo un poeta como Kafka ha podido en nuestro tiempo *juzgar* la terribilidad del evento de nuestro siglo:

“...Kafka, mediante la pura fuerza de la inteligencia y la imaginación del espíritu, creó a partir de un mínimo de experiencia “abstracta”, desnuda,

una suerte de paisaje del pensamiento que, sin perder precisión, abriga todas las riquezas, variedades y elementos dramáticos que caracterizan la vida “real”. Porque pensar era para él la parte más vital y más viva de la realidad, desarrolló ese talento sobrenatural de la anticipación que incluso hoy, luego de casi cuarenta años llenos de sucesos sin precedentes e impredecibles, no deja de asombrarnos...”⁵⁰

La pérdida de la tradición, inevitable quizás en términos de realidad política, se consumó por medio del olvido, por una falta de memoria que sobrevino no sólo a los “hombres esforzados” –los actores- sino también a los espectadores, quienes contemplaron el espectáculo formidable de la desintegración del viejo mundo sin un poeta trágico que lo cantara.

Puesto que la rememoración, que es sólo un modo del pensar -aunque quizás uno de los más importantes- carece de toda ayuda fuera de una estructura de referencia preestablecida, y la mente humana es capaz solamente en muy raras ocasiones de retener lo que permanece por todos lados inconexo, tendremos necesidad, entonces, de nuevos poetas que reconstruyan la fábula de la modernidad y que canten su tragedia. Sólo así estaremos en condición de “saber decir lo implicado en la acción” (το λεγειν δυνασθαι). Sólo así, quizás, podamos superar el estado actual de decadencia del pensamiento político.

Conclusión

A modo de conclusión, las reflexiones desarrolladas aquí no hacen más que plantear una pregunta. ¿Hasta dónde es posible esperar que poesía y política, en los sentidos descriptos y analizados *supra*, recuperen algún día su originaria y hoy distante cercanía? ¿No será ésta una pretensión utópica, irrealista, si se atiende a la marcha actual de los asuntos políticos internacionales? Quizás lo sea.

Sólo un milagro, en el cabal sentido de la expresión, podría reunir lo que durante siglos ha permanecido inconexo. En su

sentido originario, “milagro” es lo que causa admiración, estupor, lo admirable. Si nos liberamos del prejuicio de que milagro es sólo un fenómeno genuino y exclusivamente religioso, en el que lo sobrenatural irrumpe en el curso natural de los acontecimientos humanos, podremos llegar a comprender, sin embargo, que

*“...el marco completo de nuestra existencia real (la existencia de la Tierra, de la vida orgánica sobre ella, del género humano) se basa en una especie de milagro. Pues desde el punto de vista de los procesos universales y de la probabilidad que los rige, la cual puede reflejarse estadísticamente, ya el solo nacimiento de la Tierra es una «improbabilidad infinita». Lo mismo ocurre con el nacimiento de la vida orgánica a partir del desarrollo de la naturaleza inorgánica o con el nacimiento de la especie humana a partir de la evolución de la vida orgánica...”*⁵¹

La fe religiosa en los milagros se corresponde, en el terreno de la filosofía, con la experiencia comprobable de un “comienzo radical”, de un salto en el orden de los procesos cuya concatenación natural el *hecho admirable* viene a interrumpir. La filosofía misma tuvo también, de manera semejante, un “comienzo radical” —aunque lo hayamos olvidado—.

Que un hecho admirable como la cercanía de política y poesía, de políticos y poetas, pueda tener lugar otra vez, como un “nuevo comienzo” de la historia humana, es por cierto improbable. Pero no es inverosímil, puesto que ya ocurrió. Y si como dice Aristóteles: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder...”⁵², necesitaremos todavía de poetas que nos recuerden cómo podría llegar a suceder nuevamente.

NOTAS

- ¹ Me ceñiré, principalmente, a las “*Conferencias sobre la filosofía política de Kant*”, Paidós, Buenos Aires, 2003, conferencias que fueron dictadas en la *New School for Social Research* (Universidad de Chicago), en el otoño de 1970, y en menor medida a una colección de ensayos y artículos publicados en formato de libro en 1954 y bajo el título *Between Past and Future* (traducción española: “*Entre el pasado y el futuro*”, Barcelona, Península, 1996).
- ² A modo de ejemplo: el pasaje final de la *Ética a Nicómaco*, 1181^b15, en que Aristóteles presenta a la política como la “*plenitud de la filosofía de las cosas humanas*”, y el comentario de Tomás de Aquino a dicho texto en su *Proemium in Libros Politicorum Aristotelis Expositio*, n.7.
- ³ ARISTÓTELES, *Poética 1455^b* (Ed. Trilingüe por V. García Yebra), Gredos, Madrid, 1996, pág. 150.
- ⁴ Véase STRAUSS, Leo. *¿Qué es filosofía política?*, Madrid, Guadarrama, 1970, pág. 16 y ss.
- ⁵ Que la *Poética* no es una obra completa lo muestra la promesa incumplida del Estagirita, al comienzo del capítulo 6, respecto al tratamiento que se hará más adelante “*del arte de imitar en hexámetros y de la comedia*” (*Poética*, 1449^b20), tratamiento que nunca tiene lugar. El carácter de la obra, destinada a “ser escuchada” por el círculo de sus alumnos, lo da a entender la remisión que el propio autor hace a sus escritos “*ya publicados*” cuando se refiere a los sentimientos que deben acompañar al arte del poeta (*Poética*, 1454^b17).
- ⁶ “.....unos, en vez de yambos, pasaron a hecer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias...” (*Poética*, 1449^a5).
- ⁷ “...los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios...” (*Poética*, 1448^b25).
- ⁸ No menos de catorce veces se menciona el nombre de Homero en la *Poética*, sin contar las numerosas alusiones directas o indirectas al

“poeta ciego” y a sus principales obras.

⁹ “...Por eso, como ya hemos dicho, también en esto puede considerarse divino a Homero comparado con los otros...” (Poética, 1459^a30); “...Homero es digno de alabanza por muchas otras razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer...” (Poética, 1460^a5); “...Fue también Homero el gran maestro de los demás en decir cosas falsas como es debido...” (Poética, 1460^a19).

¹⁰ Poética, 1449^a30.

¹¹ “... y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquella, mejores que los hombres reales...” (Poética 1448^a16)

¹² Poética, 1448^a25.

¹³ Poética, 1449^a.

¹⁴ Es curioso cómo aun en este aspecto se cuida mucho Aristóteles de ofender la memoria de Homero –a diferencia de Platón, por cierto– porque como él mismo se encarga de precisar, fue también Homero “el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva, sino lo risible”, y aun en esto fue “el poeta máximo...” (Poética 1448^b35).

¹⁵ Poética, 1449^a 35. Además de las razones mencionadas a favor de la superioridad de la tragedia por sobre la comedia, Aristóteles proporciona otra más, como al pasar, cuando sostiene que es propio de los comediantes el plegarse a la “florencia del público” y querer complacer “el deseo de los espectadores...” (Poética, 1453^a 35)

¹⁶ “Érase un hombre a una nariz pegado (/), érase una nariz superlativa (/), érase una alquitara medio viva (/), érase un peje espada mal barbado (/). Érase un reloj de sol mal encarado (/), érase un elefante boca arriba (/), érase una nariz sayón y escriba (/), un Ovidio Nasón mal narigado...” (Francisco de Quevedo y Villegas, “A un hombre de gran nariz” en AA.VV., *Introducción Literaria III*, Bs. As., Estrada, 1980, pág. 141). Se ha creído siempre que los versos iban dirigidos a Góngora, y así lo entendió éste.

¹⁷ Poética, 1449^b25.

¹⁸ “... es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión,

sino repugnancia; ni los malvados del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión, ni temor...”
(Poética 1453^a)

¹⁹ Poética 1453^a10.

²⁰ Poética 1454^a17.

²¹ “...Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas...” (Poética 1452^a20)

²² Poética 1451^a37.

²³ Poética 1451^b5.

²⁴ “...Es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor... La diferencia está en que aquí deben aparecer sin enseñanza....” (Poética 1456^b5)

²⁵ “...y puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y el temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos...” (Poética 1453^b13).

²⁶ Poética, 1450^a15.

²⁷ Poética, 1451^b27.

²⁸ Poética, 1450^a33.

²⁹ Poética, 1450^b5.

³⁰ Heidegger, Martin. “¿Qué quiere decir pensar?” en *Conferencias y artículos* (Trad. de Eustaquio Barjau), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

³¹ *Ética a Nicómaco*, 1140^b10

³² *Política* 1280^b35.

³³ Véase por todos CONILL SANCHO, Jesús. *Ética Hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 2006, pág. 58.

³⁴ “...El combate de Kafka empieza cuando el curso de acción se ha desarrollado en su forma normal y cuando la historia que de él ha resultado espera ser completada «en los espíritus que la heredan y la cuestionan». La tarea del espíritu es comprender lo que pasó, y este comprender, según Hegel, es la forma humana de reconciliar la realidad consigo mismo; su término real es estar en paz con el mundo. El problema es que si el espíritu no es capaz de llevar paz e inducir a la reconciliación, se encuentra él mismo inmediatamente

- involucrado en una suerte de estado de guerra propio...” ARENDT, Hannah. *Between Past and Future*. New York, Penguin Books, 1993, pág. 8.
- ³⁵ ARENDT, Hannah. “*Conferencias sobre la filosofía política de Kant*”, Paidós, Buenos Aires, 2003, pág. 127. Las negritas me pertenecen.
- ³⁶ ARENDT, Hannah. “The Crisis in Culture”, en *Between Past and Future*. New York, Penguin Books, 1993, pág. 217 y 221 respectivamente. Las negritas me pertenecen
- ³⁷ ARENDT, H. *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona, Lumen, 1967, pág. 445.
- ³⁸ ARENDT, H. *Ibidem*, pág. 445
- ³⁹ “...Señal de lo dicho es que los jóvenes pueden ser geómetras y matemáticos, y sabios en cosas de esa naturaleza, y, en cambio, no parece que puedan ser prudentes. La causa de ello es que la prudencia tien por objeto también lo particular, con lo que uno llega a familiarizarse por la experiencia, y el joven no tiene experiencia, porque es la cantidad de tiempo lo que produce la experiencia...” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* 1142^a12-16)
- ⁴⁰ ARENDT, Hannah. “Comprensión y política” en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995, pág. 32.
- ⁴¹ La cita es del capítulo final de *Democracy in America*, New York, 1945, vol. II, p. 331. Allí se lee: “*Aunque la revolución que está teniendo lugar en la condición social, las leyes, las opiniones, y los sentimientos de los hombres está todavía muy lejos de haber terminado, sin embargo sus resultados ya no admiten comparación alguna con nada que el mundo jamás antes haya presenciado. Retrocedo de edad en edad hasta la más remota antigüedad, pero no encuentro paralelo alguno con lo que está ocurriendo ante mis ojos; desde que el pasado ha dejado de arrojar su luz sobre el futuro, el espíritu del hombre yerra en la oscuridad*”. Citado por Hannah ARENDT en *Between Past and Future (Preface)*. New York, Penguin Books, 1993, pág. 7.
- ⁴² ARENDT, Hannah. “Freedom and Politics” en “*Freedom and Serfdom: An Anthology of Western Thought*”, Dordrecht, D. Reidel, 1991, pág. 207.

- ⁴³ *Poética*, 1459*5.
- ⁴⁴ ARENDT, Hannah. “*Conferencias sobre la filosofía política de Kant*”, Paidós, Buenos Aires, 2003, pág. 35-36. Las negritas me pertenecen.
- ⁴⁵ “...lo importante de la Revolución Francesa, aquello que la convirtió en un acontecimiento de la historia del mundo, un fenómeno inolvidable, no fueron las acciones gloriosas o los errores de los actores, sino las opiniones y el aplauso entusiasta de los espectadores, de las personas que no estaban implicadas en el acontecimiento...” (ARENDDT, Hannah. “*Conferencias sobre la filosofía política de Kant*”, pág. 122).
- ⁴⁶ ARENDT, Hannah. “*Conferencias sobre la filosofía política de Kant*”, pág. 122-123.
- ⁴⁷ ARENDT, Hannah. “*Conferencias sobre la filosofía política de Kant*”, pág. 127
- ⁴⁸ ARENDT, Hannah. “*Conferencias sobre la filosofía política de Kant*”, pág. 124.
- ⁴⁹ H. ARENDT en *Between Past and Future (Preface)*. New York, Penguin Books, 1993, pág. 14.
- ⁵⁰ H. ARENDT en *Between Past and Future (Preface)*. *Ibidem*, pág. 10.
- ⁵¹ AREND, Hannah. “*¿Qué es la política?*”. Buenos Aires, Paidós, 2007, pág. 64.
- ⁵² *Poética*, 1451*37.

El autor es Profesor de Filosofía Social y Política en la Universidad Nacional de Cuyo.

E-mail: carlosdiegomartinezcinca@yahoo.com.ar

Recibido: 15 de mayo de 2008.

Aceptado para su publicación: 10 de junio de 2008