

EL “FETICHE DE LA FORMA”

GENEALOGÍA DE LA ESTETIZACIÓN POLÍTICA DEL POEMA

THE FETISH OF FORM

GENEALOGY OF THE POLITICAL AESTHETIZATION OF THE POEM

ENRIQUE G. GALLEGOS

Universidad Autónoma Metropolitana, México

enriquegallegos@hotmail.com

Recepción: 29 de junio de 2018 • Aceptación: 6 de septiembre de 2018

RESUMEN

En el presente artículo se analiza la constitución de la forma en poesía. En el artículo se muestran cuatro “momentos” en su constitución. Cada momento es expuesto como una operación que refuerza las anteriores, para finalmente legalizar el “fetiche de la forma” y que ha tenido por efecto instalar un tipo de discurso que arropa una experiencia despolitizada. Se trata de practicar lo que Foucault denominaba como “genealogía”: comprender, a través de algunos momentos del pasado, cómo es que se llegó al culto de la forma en las prácticas de la poesía. La relevancia de esta reflexión estriba en comprender que ese culto está relacionado con la instalación del régimen neoliberal.

Palabras clave: experiencia, neoliberalismo, poesía, poder.

ABSTRACT

In the present article is analyzed the constitution of the form in poetry. The article shows four moments in its constitution. Each moment is exposed as an operation that reinforces the previous ones, to finally legalice the fetish of the form and that has had the effect of installing a type of discourse that includes a depoliticized experience. It is about practicing what Foucault called genealogy: to understand, through some moments of the past, how it was that the cult of the form in the practices of poetry was reached. The relevance of this consideration lies in understanding that this cult of form is related to the neoliberal regime.

Keywords: experience, neoliberalism, poetry, power.

1.

El objetivo del presente artículo es analizar la constitución de la “forma” en la poesía y la manera en que ha contribuido a instalar un tipo de discurso que arropa una experiencia incontaminada, pura y despolitizada. En el artículo se muestran cuatro “momentos” en su constitución. Cada uno de esos momentos es expuesto como una operación que refuerza o, cuando menos, clarifica los anteriores, para finalmente legalizar lo que se podría denominar como el “fetichismo de la forma” y que ha tenido por efecto “estetizar” el poema. Conviene aclarar que no se trata de hacer la historia de la poesía y de las ideas sobre ésta, sino de practicar lo que Foucault denominaba como “genealogía”; es decir, comprender, a través de algunos momentos del pasado, cómo es que se llegó al culto de la forma en las prácticas y concepciones sobre la poesía y cuáles son sus posibles implicaciones políticas. En este texto argumento que la relevancia de esta reflexión estriba en iluminar, desde el punto de vista de las reflexiones sobre la poesía, que ese culto a la forma está relacionado con la instalación del régimen neoliberal, que también opera introduciendo la “forma” a los procesos de la democracia y su estado de derecho. Esta última parte sólo será bosquejada en el cuarto momento.

2.

Quizá fue Walter Benjamin quien planteó con claridad una de las problemáticas de las relaciones entre arte y política, al destacar la tensión entre “estetización de la política” y “politización del arte” (Benjamin, 2008: 85). En *La obra de arte en la época de su reproductividad mecanizada*, la estetización en parte era producto de la guerra y el ascenso del fascismo que hacían de la primera una suerte de espectáculo. Walter Benjamin recuerda la exaltación de la guerra por parte de Marinetti: “Queremos

glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, la hermosas ideas que matan”, se lee en el *Primer Manifiesto Futurista* (Marinetti, 2012: 72). Pero la crítica a la estetización no sólo se expresaba en la instrumentalización bélica y política del arte, sino en la manera en que éste había evolucionado hasta operar con un conjunto de exigencias que tenían el efecto de vaciar la experiencia y despotenciarla políticamente. Parte de esas exigencias se expresaban en las ideas de autenticidad, genialidad, misterio, pureza e irrepetibilidad y desembocaban en el “arte por el arte”. Según Walter Benjamin, estos conceptos eran favorables a los “fines propios del fascismo” y cuando esto sucedía, estábamos ante lo que denominaba como “estetización de la política” (Benjamin, 2008: 51).

En este texto pretendo desplazar esta crítica hacia la estetización de la poesía y entenderla como el culto a la forma que está presente en cierta práctica de la poesía que va de Poe a Valéry y llega hasta Alfonso Reyes y Octavio Paz. En sus expresiones radicales, la “forma” en poesía pasa a ser un dispositivo que se desatiende del contenido y sus significaciones para despotenciar la experiencia, derivando en una suerte de “fetichización de la forma”. Para comprender esta tradición poética formalizante, resulta pertinente remontarse hasta Platón, pues constituye lo que se podría denominar como su primer “basamento”.

3.

En uno de los diálogos de juventud, Platón traza la conocida descripción del poeta como un sujeto inspirado y poseído por fuerzas divinas. Conviene recordar el párrafo:

[...] no es una *técnica* lo que hay en ti [le replica el Sócrates platónico a Ión, sino] una fuerza divina es la que te mueve [...] De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una

técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están *endiosados y posesos* [...] Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condición de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la *inteligencia* (Platón, 2000: 124-125).¹

Lo que importa destacar, para efectos de este artículo, son tres cosas. Por un lado, la adscripción a la poesía de una potencia para generar sacudidas, emociones fuertes y colectivas; y por otro, la tácita imposibilidad de que el poeta, *qua* poeta, pueda conducirse con inteligencia. De aquí que, en segundo lugar, oponga técnica y poesía: mientras la primera puede dar razón de sus medios, procedimientos y resultados, la segunda —según la interpretación de Platón— no puede dar cuenta de ello; su movimiento es el de una fuerza incontrolada que lo posee, atraviesa y obliga a que cante. Qué sea esa fuerza, el poeta no lo sabe ni lo podría explicar; es del orden del misterio y de la inspiración.

El tercer aspecto que quiero destacar del diálogo platónico, son los efectos que produce en el público. De acuerdo a Platón, las sacudidas y fuertes emociones no sólo afectaban al poeta, sino también al intérprete y público. La fuerza del flujo poético generaba espirales de atracciones entre poeta, intérprete y público presente. Para expresar esto, Platón acude a la analogía de la piedra magnética. Uno a uno, los que se encuentran presentes son sometidos a esa fuerza entusiástica hasta desinhibirlos y finalmente “privarles de razón” (Platón, 2000: 126). El entusiasmo y la demencia convierten al canto poético en un acontecimiento colectivo, social y político. Nadie presente encapa a los poderes hechizadores de la poesía. Nadie ya se encuentra en posesión de la razón y el autodomínio.

1 Las cursivas son mías.

Lo incontrolado de las emociones, la incapacidad para explicar sus procedimientos y los efectos colectivos y políticos del entusiasmo, son algunas de las razones por las que Platón plantea cómo penúltimo recurso la expulsión de los poetas de su modelo de república. Pero había otra razón de fondo: los poetas tenían el control de la educación. La formación de los jóvenes se apoyaba en poetas como Homero, Hesíodo, Píndaro y otros clásicos (Jaeger, 1997). De tal manera que para Platón, la poesía constituía un peligro para la comunidad; por ello, plantea tres propuestas para contrarrestar los efectos nocivos de poetas y poesía.

En primer lugar, exhorta a los poetas para que expurguen sus cantos y poemas de escenas de voluptuosidad, pasiones, injusticia y falsedades; en segundo lugar, se les exhorta para que reproduzcan en sus poemas la virtud, la moderación, las emociones nobles y la honradez, de tal manera que, en un movimiento consistente con su lucha contra la hegemonía de la poesía, degrada el estatuto epistemológico del poeta, situándolo en un cuarto sitio. Con respecto a la “verdad”, Platón sostendrá que el poeta se sitúa después de Dios, del fabricante de la cosa y del usador de ésta. Situado en ese humillante cuarto lugar, lanzará su conocida amenaza: si no se somete a ese nuevo arreglo político y educativo, podría ser expulsado de la república. Decía que era la penúltima amenaza porque la última será la posibilidad de que el poeta, si persiste en sus cantos entusiásticos, sea condenado a muerte (Gallegos, 2010).

Importa destacar para mi argumentación que este rechazo a cierta poesía descansaba en su poder político y su influjo en la comunidad, pues era la *paideia*, es decir, la modalidad estandarizada de educación, a través de la cual se formaban los jóvenes y ciudadanos (Jaeger, 1997); no era una forma vacía, sino que apelaba a mitos, a leyendas, a experiencias pasadas y a los ejemplos de héroes míticos y humanos. La astucia de Ulises para huir de la cueva de Polifemo pasaba como un ejemplo de

ingenio para escapar de una inminente muerte; el sudario de Penélope que de día tejía y de noche destejía, de fidelidad al esposo ausente (Homero, 2000). Justamente por su potencia política y performativa, Platón debió no sólo combatirla sino también proponer otro modelo educativo fundado en la razón y en el sometimiento de la poesía a ésta. Por ello, no sólo no rechazaba toda la poesía sino que en su plan educativo incluyó cierta poesía ennoblecedora, que fungía como propedéutica para el advenimiento de la razón (Gallegos, 2010: 60), para después dar paso a una educación en diversas “formas” de manifestación de la razón. Estas formas eran el cálculo, la aritmética, la geometría y la astronomía.

Estas “formas racionales” tenían el objetivo de capacitar a los jóvenes en el razonamiento y pensamiento abstracto, propio de los números y algunas categorías similares (unidad, movimiento y volumen), sin recurrir a la experiencia sensorial. Los estudiosos de Platón recuerdan que detrás de estas formas existe toda una metafísica (la “Idea del Bien”), pero quisiera, más bien, destacar tres aspectos por sus implicaciones para las concepciones y prácticas de la poesía y su relación con la política: la crítica a los efectos politizadores de la poesía, el rechazo a la experiencia sensorial que introducía ésta y la instalación de las matemáticas como “forma subjetivadora”. A estos tres aspectos los denominare como el primer momento en la “genealogía de la fetichización de la forma”, que tuvieron como punto de arranque a las matemáticas como modelo poético.

4.

El segundo momento genealógico lo situaré en Poe y en Valéry por la claridad con la que asumen la forma matemática como método de composición de poemas.

En 1845 Poe publicó su conocido poema *El cuervo* y meses después dio a conocer un texto en el cual explicaba cómo

lo escribió. El ensayo lleva el significativo título de *Filosofía de la composición*. En ese texto afirma que su objetivo es mostrar “paso a paso” como ideó *El cuervo* (Poe, 1985: 29). Para ello, establece varias fases en la composición del poema y de las cuales resumiré cinco de ellas. Primero, considerar la extensión del poema; si se pretende un poema largo o corto. En el caso de *El cuervo*, pensó en unos cien versos y finalmente quedó en ciento ocho. En segundo lugar, sugiere preguntarse por los efectos que se quiere producir. Una pregunta que se antoja ociosa porque el propio Poe no admite ambigüedad o diversidad: la “Belleza constituye el único dominio legítimo del poema”. La belleza no sólo como el “único” dominio sino como el “único legítimo”. Se infiere que cualquier otro efecto, sería ilegítimo. De aquí que, en ese mundo estable, claro y jerarquizado, la razón y el corazón también tengan sus legítimos dominios; así, la verdad es el dominio de la razón y las pasiones, del corazón. Las restantes tres fases del poema tienen que ver con el tono o tonalidad (el tipo de emoción que lo recorre); con el ritmo, las estrofas y medidas; y por último, los personajes, temas y acciones.

Pero importa destacar que no sólo describe este “paso a paso” en la composición del poema, también manifiesta una serie de énfasis y realiza un corte que es fundamental para mi argumentación. Por un lado, haciéndose eco de Platón, trata de demostrar que la escritura de poemas no es asunto de frenesí, de abandono, de azar, de inspiración o vagas intuiciones; y por el otro, sostiene que *El cuervo* fue “realizado con el rigor lógico de un problema matemático”. Hay que señalar que la “hiperconciencia del autor” sostenida por Poe con respecto a su trabajo poético, es un proceso similar al que se muestra en otros dominios de la ciencia y la filosofía: la concepción del sujeto fundador cartesiano.

En efecto, en *El discurso del método*, Descartes establece cuatro pasos: claridad, distinción, orden y validación, mediante los cuales pretende fundamentar la verdad del conocimiento;

todo lo cual descansa, en última instancia, en la evidencia que tiene la conciencia de sí y a través de esa certeza, del mundo percibido con los atributos de claridad y distinción (Descartes, 2008: 82, 95 y 165). Así como Descartes funda la certeza del conocimiento en esas fases, de la misma manera Poe establece sus reglas para componer poemas; y así como para Descartes el último fundamento sobre el que descansa la verdad es la conciencia del sujeto, para Poe, de similar manera, es la conciencia del poeta la que valida el poema. Esta autoconciencia, autoreferencia y validación metodológica son los motivos por los que Poe rechaza la idea de originalidad artística como producto de la inspiración y le opone la “laboriosidad” (Poe, 1985: 35); es decir, en la medida en que el poema es una construcción metódica y calculada, su composición se da mediante un meticuloso “proceso laboral”.

Este énfasis y corte que realiza Poe entre belleza y emoción, laboriosidad y azar, son parte del mismo movimiento que instala la forma matemática como modelo de creación poética. Como se podrá advertir de lo expuesto en los párrafos anteriores, existe coincidencia con Platón en el culto a la Belleza, el rechazo a la inspiración y la asunción del modelo matemático en la composición de poemas. A estas constantes en la genealogía del fetiche de la forma las denominare “platonismo de la forma en poesía”. Por supuesto, hay no pocas diferencias con Platón, la principal es que el culto a la belleza de Poe no asume el estatuto metafísico dependiente del “mundo de las Ideas” del primero.

5.

En este segundo momento en la genealogía de la forma, son también fundamentales las ideas de Paul Valéry. Como es conocido, uno de los introductores de Poe a Francia es Baudelaire y las ideas sobre la composición del poema de Poe van a ser retomadas y radicalizadas por Valéry, particularmente por lo que

respecta a la forma y al trabajo del poeta. En un movimiento similar al de Poe, cuando explica cómo compuso *El cuervo*, Valéry hará lo propio con la génesis de su poema *El cementerio marino*, publicado en 1920.

Si bien Valéry relata que el resorte de su poema fue “una figura rítmica vacía, o llena de sílabas vanas, que [le] obsesionaron durante un tiempo”, que lo compuso a partir de “puras condiciones de forma” (Valéry, 1985: 55 y 56), y a su vez respondió a “condiciones numéricas” (cantidad de imágenes, ritmos, figuras, disonancias, consonancias, etc.), debemos destacar que la radicalización de su propuesta descansa en una particular “intensidad” de la forma, es decir, pasará de la forma en el poema a la “formalización” de la labor poética; este desplazamiento significa que ya no sólo el poema se pliega a la exigencia de la forma, sino que es la misma experiencia poética la que se formaliza.

Conviene recordar que para Valéry la poética del siglo xx había establecido ciertas rupturas con respecto a la del xix. Ya no se decantaba ni por el “ídolo de la Belleza” ni por la “superstición de la posteridad” en la que se habían afanado los poetas del pasado (Valéry, 1985: 49). Si bien objetaba esas características en las que aún creía Poe —hemos visto que para éste, la belleza era “el” efecto del arte—, también sostenía que uno de los aspectos vigentes era la “existencia de una especie de *“ética de la forma”*” (Valéry, 1985: 49).² Importa insistir que Valéry ya no sólo se refiere a la forma en poesía sino que postula una “ética”. ¿Qué significa este desplazamiento a una “ética de la forma”?

La forma en Valéry va a ser radicalizada porque ya no se trata sólo de una figura, sino de un valor ético y una praxis, pero es un valor paradójico porque carece de contenido. En efecto, si los valores morales se definen por el contenido (la justicia,

2 Las cursivas son del autor.

la equidad, la igualdad, el bien común, la comunidad, etc.), la “ética de la forma” postulada por Valéry carece de contenido y sólo es accesible a través del trabajo; y debemos comprender que el trabajo al que se refiere el poeta, es un tipo de trabajo que denomina como “trabajo infinito” (Valéry, 1985: 49). Si en Poe la composición del poema era producto de una laboriosidad que revisa su material y se expresa en el sentido de la obra, Valéry radicaliza la idea del trabajo para convertirla en experiencia pura, desvinculada de sus posibles productos y contenidos.

Para comprender la radicalización de la propuesta de Valéry, habría que compararlo con otras concepciones del trabajo. Recordemos brevemente que para Marx el trabajo es gasto de energía en la transformación de la materia; de esa transformación surgen productos: las mercancías como valores de uso y valores de cambio. Digamos que el trabajo mancha, ensucia y se adhiere como una “gelatina” a los productos. En la medida en que el trabajo acontece en el modo de producción capitalista, el propio trabajo se transforma en mercancía, los trabajadores son explotados y, para subsistir, deben vender su fuerza de trabajo. Por ello, el trabajo se les muestra como una actividad enajenada (tanto de sus productos como de su tiempo). El contraste con las opiniones de Valéry es radical: para éste, el trabajo se vuelve forma en sí mismo: un hacer por hacer, un trabajar por trabajar, una experiencia pura. —“Sólo amo el trabajo por el trabajo”, afirmaba Valéry (1985: 52). De esta manera, el trabajo del poeta se desvincula de la producción de cualquier contenido, para manifestarse como ejercicio y actividad sin fin; es decir, como trabajo puro.

Con Valéry se pasa del valor absoluto de la forma al valor absoluto del trabajo puro. Si en la primera se mantiene en la experiencia un objeto (el poema), por más que sea de índole formal, en el segundo, ni siquiera se puede hacer experiencia del objeto, pues se trata de un “hacer por hacer”, de un enajenante “trabajar por trabajar”. Lo anterior significa que la forma

del poema es radicalizada por el trabajo puro y la experiencia pura. De aquí que este trabajo que se expresa como “ética de la forma” esté relacionado con la idea de Valéry de que en cuanto “a la interpretación de la letra [...] no existe el verdadero sentido de un texto” (Valéry, 1985: 59). Incluso para el poeta, no sólo se trata de que carezca de sentido el texto del poema, sino que cuando el autor se empeña en dotarlo de sentido, correr el riesgo de enturbiar y dañar el estatuto del poema.

Lo que tenemos en estas afirmaciones es una idea cercana a lo que algunos filósofos como Barthes y Foucault denominaron como la desaparición del autor (Gallegos, 2015). Barthes se preguntaba quién hablaba en la novela y respondía que “jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz” (Barthes, 1994: 65). De similar manera y por la misma época, Foucault afirmaba que “el ser del lenguaje no aparecía más que en la desaparición del sujeto” (Foucault, 2010: 265). Lo que importa destacar es que todos estos movimientos: desde las matemáticas como modelo poético, el rechazo a la inspiración, la desconfianza de las emociones, la irrelevancia de la letra y el trabajo puro, hasta la desaparición del autor, coinciden en la instalación del culto a la forma y la expurgación de la experiencia de todo aquello que la pueda contaminar, constituyéndola en una experiencia pura y despolitizada, que se encuentra en sincronía con el régimen neoliberal, como argumento en las siguientes secciones.

6.

El penúltimo momento en la “genealogía de la fetifichización de la forma” lo situaré en las concepciones literarias de Alfonso Reyes. Este anclaje no debe considerarse como una estrategia externa para rastrear la forma, pues tiene sus razones en la misma obra de Reyes. En efecto, tanto la literatura francesa como la Grecia clásica son dos de las fuentes literarias del autor

(por ejemplo, al poeta francés Mallarmé le dedicó varios pasajes y asimismo publicó varios artículos sobre literatura ateniense). Como ha argumentado Paulette Patout en su *Alfonso Reyes y Francia*, la cultura y literatura francesa tienen un peso particular en su obra y vida. Como si fuera un gesto de bautismo, Patout recuerda que Reyes mandó editar su primer libro, *Cuestiones estéticas*, a París (Patout, 2009: 24).

Alfonso Reyes explica en qué consiste la “singularidad” de la literatura y trata de deslindarla de otros saberes y prácticas humanas. Para Reyes, la literatura es un “ejercicio mental” y “una manera de expresar” “asuntos de cierta índole” (Reyes, 2005: 17); para salir al paso a esta ambigüedad, la distingue de la “no-literatura” que tiene por objetivo conocimientos especiales (de filósofos, historiadores o teólogos). Más allá de lo dudoso y ficcional que resulta esa separación, le servirá para destacar que frente a esa “especialización”, la literatura tiene por propósito la “experiencia pura”. Y aunque sostiene que lo puro está asociado a lo “general humano”, en el marco de la teoría literaria que sostiene, no deja de ser problemática la pureza de la experiencia a la que se refiere, puesto que también afirma que “el caso literario se distingue desde luego por su *indiferencia* para el *suceder real* y su *suficiencia* en el *suceder ficticio*” (Reyes, 2005: 25).³

Si extraemos todas las implicaciones de la “experiencia pura” y de la supuesta suficiencia de la literatura con respecto al “suceder real”, tendríamos, por un lado, el trazado de un dominio puro y autónomo, propio de la literatura, y un dominio contaminado y heterónimo, de las experiencias especializadas y mundanas; y por el otro, asistiríamos a la expulsión de lo real de la literatura. De esta manera, la poesía se expresaría como una forma donde acontece un tipo de experiencia pura,

autónoma e incontaminada y en la que la realidad no sólo ha perdido sus credenciales de legitimidad, sino que incluso es degradada. Así como Platón recelaba de la realidad, Reyes también desconfía de ésta, pero a diferencia del primero que deposita su certidumbre en el mundo metafísico de las Ideas, Reyes lo hace en la literatura pura. Para ejemplificar lo anterior, Reyes sostiene que:

1° El poeta experimenta determinadas emociones. Hasta aquí no ha habido poesía [...] 2° Entonces, cuando la experiencia vital ha terminado como *suceder real* [...] *el poeta la finge otra vez*, se le da en representación actual a sí mismo [...]. 3° Aquí, *a posteriori*, comienza aquella fabricación ficticia del arte, aquel «hacer fríamente versos conmovidos», como decía Verlaine” (Reyes, 2005: 31-32).⁴

Como se aprecia de la cita transcrita, en Alfonso Reyes se manifiesta un curioso “platonismo de la forma en poesía”, aunque, diría que invertido: la poesía ya no está degradada al cuarto nivel en relación al mundo de las ideas; más bien, el nivel más bajo le corresponde a la realidad que el poeta experimenta y sólo cuando vuelve a “fingir” las emociones y trabaje sobre ellas, entonces acontece la verdad del poema. Si Platón situaba en último lugar a la poesía, Reyes pondrá en primerísimo orden a la “forma” poética.

Es como si la forma poética hubiera atravesado lo real y salido indemne de posibles perturbaciones. Lo que importa destacar de este tercer momento en la “genealogía de la fetichización de la forma”, es la justificación de la experiencia pura (con el correlato de expulsar de la poesía el “suceder real” justamente por su capacidad contaminante y no literaria).

3 Las cursivas son mías.

4 Las cursivas son mías.

7.

Las pretensiones autonómicas, incontaminadas y puras de la forma poética, adquirirán un sentido adicional en Octavio Paz. Este es el cuarto y último momento en la genealogía del fetiche de la forma en poesía y es particularmente importante porque coincidirá con otros procesos sociales y políticos en los que también se enaltece la forma y los métodos de formalización.

En efecto, la autonomización e incontaminación de la forma poética será radicalizada por Paz, pues ya no sólo se trata de deslindarla de otros saberes y prácticas, como en Reyes, sino de evitar su contaminación con el poder político. En *El arco y la lira*, Paz afirma que “el poder político es estéril porque su esencia consiste en la dominación de los hombres”; por ello, “ningún prejuicio más pernicioso y bárbaro que el de atribuir al Estado poderes en la esfera de la creación artística” (Paz, 1993: 287). Por supuesto, resulta discutible que el Estado se inmiscuya en la creación artística como pretendía Platón en su república. El problema, más bien, es la noción absolutamente negativa que Paz tiene del poder y que no admite matices ni reelaboraciones. Una noción que, precisamente por una supuesta esterilidad y violencia, no parece posibilitar su reelaboración en términos de positividad, autoridad, legitimidad y emancipación, como ha analizado, por ejemplo, Arendt en *Sobre la violencia*.

En contrapartida al poder, la poesía como “espontaneidad creadora”, es concebida como total positividad y los descriptores a los que recurre Paz son todos positivos: es “conocimiento”, “salvación”, “sublimación”, “compensación”, única, irrepetible, irreductible, etcétera (Paz, 1993: 13 y 15). Por supuesto, no se trata de sostener que la poesía no pueda, de alguna manera, moverse en ese registro; más bien, quiero destacar la “operación política” que oculta semejante oposición entre poder y poesía (o espontaneidad creadora, como también la refiere

Paz). ¿De qué se trata? De dos operaciones que se manifiestan como contracaras del mismo movimiento: fijación absoluta de la negatividad al poder y asignación absoluta de la positividad a la poesía. De esta manera, los rasgos consubstanciales del poder son el abuso, la dominación, la violencia y la arbitrariedad; mientras que los de la poesía son la compensación, la fecundidad, la verdad y la salvación. Es como si el poder contaminara de un mal radical; mientras que si se es tocado por la poesía, se accede a un bien también radical.

Aunque *El arco y la lira* pretende dar respuesta a tres preguntas: “[...] ¿hay un decir poético —el poema—, irreducible a todo otro decir?; ¿qué dicen los poemas?, ¿cómo se comunica el decir poético” (Paz, 1993: 25), los presupuestos de Paz sobre la poesía no atañen meramente a dominios estéticos y a la pretensión de clarificar lo poético en el poema, sino que la absoluta oposición poesía/poder también pueden ser interpretada en el marco ideológico de las concepciones de libertad y poder del liberalismo y el ascenso neoliberal en los años 80 del siglo pasado, del cual Paz fue un defensor.

Para comprender la anterior afirmación, conviene revisar brevemente a uno de los teóricos de liberalismo, considerado posteriormente como uno de los fundadores del neoliberalismo: Friedrich Hayek. Este autor traza una realidad social, escindida en dos regímenes: por un lado, un “orden espontáneo preexistente” en las relaciones sociales y, por el otro, un orden regulado (Hayek, 1982: 181). El orden espontáneo posee todos los atributos positivos y, según Hayek, es el óptimo porque los actores sociales hacen uso libre de sus conocimientos, habilidades e intereses. En oposición a esto, el orden regulado es justamente pernicioso porque interfiere con esa espontaneidad. En el primer orden tenemos la libertad como bien absoluto, en el segundo, el poder como origen de todos los males. Se comprende que detrás de esta ontología de lo social, existe la

creencia de que hay un orden natural y que es posible develarlo y extenderlo a la defensa irrestricta de la libertad en el mercado, la vida y la sociedad. Esta exaltación de la espontaneidad individual explica que para el liberalismo el Estado sólo pueda desempeñar funciones mínimas y negativas: “no” intervenir en la paz, “no” interferir en la justicia individual y “no” interferir en la libertad (Hayek, 1982: 201-202).

Como se podrá observar del análisis anterior, así como Hayek establece un orden social espontáneo (al que le carga toda la positividad) y uno regulado (al que le atribuye toda la negatividad y el mal), Paz también hace descansar similares atributos en la poesía y el poder. Importa por ello insistir en que las concepciones de Paz sobre la espontaneidad creadora ya no son solamente una defensa de la forma poética, sino que se han transformado radicalmente al sustentarse en similares concepciones en las que descansa el liberalismo. No es gratuito que de tres ideales (libertad, soledad y posteridad), en los que se apoya la poética de Paz (1996: 294), dos también lo sean del liberalismo: libertad y soledad, que pueden replantearse en una fórmula política inherente a la ideología neoliberal: exaltación de la vida privada, reclusión del ciudadano en ésta y su transformación en empresario de sí mismo. Pero en este desplazamiento existe algo más: no sólo la poesía asume la positividad de la libertad y asigna al poder toda la negatividad, sino que también el “fetiche de la forma” en poesía es coetánea de otras “formalizaciones” en diferentes dominios del saber y las prácticas del siglo xx: la filosofía analítica que realiza estudios formales del lenguaje, el estructuralismo que hace lo propio con el discurso y asume la supuesta “muerte del autor”, la democracia formal, que encapsula la participación ciudadana en el voto y el estado de derecho que reduce la justicia a un formalismo procesal. La estetización de la poesía, entonces, debe entenderse ya no sólo como un proceso aislado y autonómico de la praxis poética y su dominio de saberes, sino como un ejercicio político coetáneo

a otros procesos históricos de formalización y que han apun-talado el actual arreglo económico, social, político y cultural denominado neoliberalismo.

8.

A manera de conclusiones, señalo lo siguiente:

La crítica al fetiche de la forma poética no debe entenderse como si fuera un rechazo de la forma *per se*; contrariamente, parto de que ésta es inherente a las producciones humanas y sus mediaciones y en ese sentido, debe ser pacientemente trabajada; traté, más bien, de hacer cuatro cortes en la “genealogía de la fetichización de la forma” —en un amplio periplo que va de Platón a Paz— para comprender su transformación, radicalización, vaciamiento y su concordancia ideológica en el contexto actual de hegemonía neoliberal. Digamos que la forma poética oculta y que he intentado desenmascarar, es la forma neoliberal.

En efecto, intenté argumentar que la expulsión de los poetas de la república platónica, la matematización del poema, el trabajo puro, la expulsión de lo real del poema, la experiencia pura, la autonomización del campo poético, la adscripción de toda positividad a la poesía y la asignación del mal absoluto al poder, en tanto que momentos en la genealogía del fetiche de la forma, en el siglo xx contemporanean con el formalismo en el análisis del lenguaje y el formalismo democrático y legal, de tal manera que la estetización de poema y el culto de la forma también pueden interpretarse como parte de un mismo movimiento que ha derivado en el vaciamiento de la experiencia política y que contribuye en la producción de subjetividades políticas cuya única función es votar, recluirse en la vida privada y dedicarse al consumo de valores de cambio como “formas” esenciales al capitalismo. ✘

REFERENCIAS

- Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Descartes, R. (2008). *Discurso del método y meditaciones metafísicas*. Madrid: Tecnos.
- Foucault, M. (2010). *Obras esenciales*. Buenos Aires: Paidós.
- Gallegos, E. G. (2010) *Poesía, razón e historia*. México: Arkhé-Secretaría de Cultura.
- Gallegos, E. G. (2015). “¿El retorno del autor? La disputa sujeto/ subjetividad (Sartre/Foucault)”. En *Revista de Filosofía*, núm. 138. México: Universidad Iberoamericana, pp. 189-202.
- Hayek, F. (1966). “Los principios de un orden social liberal”. En *Estudios Públicos*, núm. 6, pp. 179-202.
- Homero (2000). *Odisea*. Madrid: Gredos.
- Jaeger, W. (1997). *Paideia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marinetti, F. T. (2012). *Manifiestos y textos futuristas*. Buenos Aires: Terramar.
- Patout, P. (2009). Alfonso Reyes y Francia. México: El Colegio de México-Gobierno del Estado de Nuevo León.
- Paz, O. (1993). *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Platón (2000). *Diálogos I*. Madrid: Gredos.
- Poe, E. A. (1985). “Filosofía de la composición”. En *El poeta y su trabajo*. México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla.
- Reyes, A. (2005). *Teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valéry, P. (1985). “Sobre *El cementerio marino*”. En *El poeta y su trabajo*. México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla.