

GUSTAVO GARCÍA CONDE*

El arte como logos poético: resistencia frente al discurso dominante

Art as Poetic Logos: Resistance to the Dominant Discourse

Resumen

El presente texto aborda el concepto de logos poético como una forma de resistencia simbólica frente al discurso de poder institucionalizado en el lenguaje, a través de Bolívar Echeverría y María Zambrano, para sostener que el arte, entendido como un logos poético, reconfigura significados y reivindica su potencial emancipador y crítico en el terreno de la construcción social del discurso.

Palabras clave: logos poético, arte, contra-discurso, María Zambrano, Bolívar Echeverría, lenguaje

Abstract

The text explores the concept of Poetic logos as a form of symbolic resistance against institutionalized power discourses embedded in language. Drawing on the ideas of Bolívar Echeverría and María Zambrano, it argues that art, understood as a Poetic logos, reconfigures meanings and reclaims its emancipatory and critical potential within the social construction of discourse.

Key words: Poetic logos, art, counter-discourse, María Zambrano, Bolívar Echeverría, language

Fuentes Humanísticas > Año 37 > Número 70 > I Semestre > enero-junio 2025 > pp. 11-26 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 12/12/2024 > Fecha de aceptación 30/05/2025

gugarcia@correo.xoc.uam.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Introducción

Una pregunta en teoría del arte sigue siendo cuál es la especificidad del arte frente a las demás actividades creativas del ser humano. La respuesta tradicional se ha querido encontrar trasladando la pregunta a las características peculiares de los artistas o de los autores de las obras de arte; la creatividad, la originalidad o el ingenio han emergido como respuesta. Sin embargo, el arte debe entenderse no como una práctica humana aislada, en la que un artista simplemente expresa una visión del mundo, sin conexión alguna con el entorno social. En cambio, el arte debe entenderse en medio de una disputa que se lleva a cabo en el nivel profundo del sistema del lenguaje. Esto es así si nos referimos especialmente al arte producido en la modernidad, cuya característica principal sería su función crítica frente a las estructuras dominantes de la sociedad.

Para ello, el lenguaje cotidiano tampoco debe ser visto sólo como un medio de comunicación; es un instrumento poderoso para la producción y reproducción de sistemas de poder que rigen en nuestra sociedad. De este modo, el texto aborda el tema del logos poético como un contra-discurso frente a las lógicas discursivas dominantes, además de que propone una apertura hacia nuevas formas de significación, lo que permite destacar las posibilidades de resistencia frente a estos discursos. La idea del arte como un logos poético contradiscursivo surge a partir de hacer interactuar la obra de Bolívar Echeverría y de María Zambrano para observar la vigencia y el aporte de sus planteamientos para las discusiones actuales.

La tesis que guía el artículo sostiene que el arte, en cuanto logos poético, es un lugar de reconfiguración simbólica y constituye un espacio de significación alternativo, lo que genera una oposición o resistencia a las formas discursivas institucionalizadas. El arte, además de ser un saber y una práctica, puede ser considerado también una forma de producir un discurso. Por ello, nos atrevemos a ampliar y a generalizar la definición del arte para presentarlo como un logos que contiene un discurso con la capacidad de transformar nuestra conciencia social y nuestra realidad. Además, pensamos específicamente en el arte de la modernidad, que, si bien sus manifestaciones son múltiples y heterogéneas, puede ser considerado como una discursividad que realiza una crítica a nuestra sociedad.

El objetivo general del texto radica en demostrar que el arte, en tanto logos poético, emerge como un contrapoder frente al discurso dominante que moldea nuestra comprensión y actuación en el mundo. Para lograrlo, se plantean a su vez dos objetivos específicos: en primer lugar, postular la tesis de que el discurso cotidiano es una herramienta de legitimación del poder, visto desde la perspectiva del sistema de comunicación, por lo que se explica cómo el discurso cotidiano refuerza la hegemonía del poder; y, en segundo lugar, demostrar cómo es que el arte, entendido bajo el denominativo general del logos poético, tiene la función de resistir frente a las lógicas discursivas dominantes, como un lugar de resistencia semántica, al permitir la expresión de subjetividades divergentes y marginadas, lo que permite que el arte reivindique su potencial emancipador,

convirtiéndose así en una forma resistente dentro de la simbolización cotidiana.

En este objetivo se juega el aporte del texto, pues se realiza un cruce de ideas entre dos autores principales: Bolívar Echeverría, para el primer objetivo específico, que concierne al sistema comunicativo cotidiano como un discurso de poder, y María Zambrano, para el segundo, consistente en la explicación sobre el logos poético. Respecto de estos puntos, hay que señalar que estos autores se caracterizan por observar el lenguaje y el arte en medio de un conflicto con los discursos hegemónicos. El aporte radica en que se propone el logos poético como una vía para afrontar las estructuras de poder, expresadas en el discurso institucional.

La relevancia del texto radica en su capacidad para articular una comprensión interdisciplinaria de la relación entre lenguaje, poder y resistencia, destacando el papel central del arte en este proceso. La originalidad del texto radica en la integración de conceptos provenientes de diferentes tradiciones, como el materialismo histórico, la semiótica, la teoría estética y el paradigma indiciario, poniendo especial interés en el cruce de ideas entre Bolívar Echeverría, particularmente su tesis sobre el discurso cotidiano como forma de dominio, y las de María Zambrano sobre la reivindicación de un logos poético, propio no sólo de la literatura sino del arte en general, cuyo valor radica en su capacidad disruptiva, argumentación ésta que reforzamos con la noción de metafísica poética de Giambattista Vico. Por último, el texto puede ser incluido como parte de las reflexiones de la filosofía del arte, cuyo objetivo es explicar la función del arte para el ser humano, por ello se hablará de las características

abstractas del arte, pues nuestro objetivo no es normativo sobre una definición del arte.

El escenario de escasez y el discurso cotidiano

En su libro *Invitación a la estética*, el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez (2007) expone cinco principales formas de relación entre el ser humano y el mundo: la relación teórico-cognitiva, la práctico-productiva, la práctico-utilitaria, la mágico-mítico-religiosa y la relación estética. Sánchez Vázquez no tiene la intención de destacar las relevancias o exclusiones entre estas relaciones; sólo pretende exponer que se trata de relaciones consustanciales al ser humano. No obstante, existe un claro dominio de unas sobre otras, si se las considera dentro de un relato histórico en el que existirían en conflicto.

De acuerdo con este relato, la relación práctico-productiva y la relación cognoscitiva ocuparían un lugar privilegiado en la historia. Ambas son funciones básicas para alzar la existencia humana, en la medida en que se refieren al esfuerzo humano por sobrevivir en un mundo en el que las condiciones naturales parecieran esforzarse por expulsarlo de su reino. En estas condiciones, resulta fundamental para el ser humano producir bienes de consumo y desarrollar capacidades intelectuales y científicas que le permitan mimetizarse con la naturaleza para reproducirla artificialmente y, así, ampliar sus capacidades productivas. En suma, para sobrevivir en un mundo de escasez, es fundamental establecer una relación productiva y cognitiva con el mundo.

Asimismo, hay que señalar que las relaciones práctico-productiva y cognoscitiva se desarrollan en un contexto material determinado por la escasez natural y por unas fuerzas productivas deficitarias, las cuales condicionan la configuración de las relaciones sociales. Se trata de una argumentación de ascendencia marxista, histórico-material, en la que se juega una explicación sobre la producción social de la existencia, expuesta por primera vez por Karl Marx, en su *Contribución a la crítica de la economía política* de 1858, y ampliada por Jean-Paul Sartre (2004), en su *Crítica de la razón dialéctica*.

Este relato histórico sostiene que la humanidad ha conocido únicamente la historia de la escasez natural (Sartre, 2004), condicionada por fuerzas productivas limitadas, la cual ha impactado tanto las instituciones materiales como las culturales. En cualquier caso, la historia de la escasez explica que el ser humano ha vivido en condiciones adversas y que la historia humana puede relatarse como el esfuerzo por superar esas condiciones.

El propósito no es relatar la historia de la escasez, sino utilizarla como contexto para destacar que las formas sociales han sido construidas en medio de estas condiciones materiales precarias. Si el mundo es objetiva y materialmente adverso, violento y represivo, entonces también lo serán nuestras formas de relación social. Ello quiere decir que el escenario en el que se han forjado las relaciones teórico-cognoscitiva y la práctico-productiva ha sido el de la escasez, y, por extensión, el de la violencia y la represión.

Ello trae como consecuencia que el comportamiento humano en su conjunto haya sido constituido bajo esas condiciones de escasez, razón por la cual

ciertos comportamientos han sido fundamentales en la historia: la represión productivista, la autocontención, la auto-limitación o la concentración de las fuerzas físicas, cognitivas y creativas en la persecución de la sobrevivencia. Este hecho produjo que se crearán valores sociales, morales, culturales o epistemológicos que privilegiaban la racionalidad, el instrumentalismo, la economicidad, el trabajo productivo y, también, la violencia como forma básica de la integración de los otros en este sistema de escasez.

Este control del cuerpo y de la conciencia social, tanto individual como colectiva, continua en la época moderna y actual, debido a que las condiciones de escasez no han sido eliminadas, a pesar de la abundancia de recursos que puede presumir la época actual. No es necesario insistir en que el capitalismo exagera la desigualdad, la pobreza o la violencia. Por tanto, estas dinámicas no solo perpetúan condiciones históricamente adversas, sino que también promueven valores vinculados a la lógica capitalista: la glorificación del trabajo excesivo, la imposición de regímenes de disciplina y la primacía de la riqueza abstracta sobre la riqueza concreta.

Esto implica que la producción material también determina el marco para la creación de sistemas de ideas, pensamientos, aspiraciones y creencias. Lo relevante en términos semióticos de las prácticas y de los saberes que se desprenden de la vida cotidiana, radica en que crean también discursos acordes a éstos. Ello se desprende de la tesis de Echeverría (2010), quien afirma que al tiempo que se da la producción material de la vida, también se lleva a cabo la producción semiótica. De modo que los discursos

que se desprenden de la vida práctica instauran una lógica que establece formas válidas o correctas del discurso, lo mismo que instituyen una retórica con sus reglas de convencimiento social, lo mismo que una doxa que justifica y reproduce el sentido común. Ello nos permite pensar que nuestros valores y nuestras prácticas, son una consecuencia de un sistema fundado bajo estas condiciones de escasez. Por tanto, podemos obtener una primera conclusión: nuestra sociedad de la escasez ha generado un discurso acorde a sus condiciones, reflejando en el discurso cotidiano las limitaciones de su realidad.

Desde los griegos, sabemos que el ser humano es un ser retórico y discursivo (López, 2000). La función del lenguaje no sólo es la de expresar pensamientos o sentimientos, sino la de producir la socialidad, la comunidad y, aún más, producir al ser humano mismo. Ya lo afirmaba Gorgias (1996):

La palabra [λόγος] es un poderoso soberano que, con un cuerpo pequeñísimo y completamente invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas. Puede, por ejemplo, acabar con el miedo, desterrar la aflicción, producir la alegría o intensificar la compasión (pp. 205-206).

El lenguaje, a través de sus capacidades retórico-discursivas, moviliza afectos y actitudes, moldea las almas, resuelve conflictos, corrige creencias, transforma al otro y constituye el espacio donde se construye la polis. Sabemos que el discurso se manifiesta de inmediato como actos de habla y que cumple una función performativa en nuestra sociedad (Austin, 2018).

Nuestro primer argumento sostiene que el discurso que se propaga todos los días contiene valores, antivalores, pensamientos o creencias que se corresponden con las ideas necesarias para reforzar la reproducción del sistema de escasez en el que vivimos. Bastaría escuchar el discurso cotidiano para comprobar que refleja un trasfondo de escasez, prohibición, violencia, autocontención, productivismo, instrumentalismo, cientificismo y racionalismo. Este discurso surge de las prácticas dominantes en la sociedad, vinculadas a la relación práctico-productiva y teórico-cognoscitiva generadas en condiciones de escasez. Es un discurso institucional que, a la vez, actúa como instrumento de poder, dominio y sometimiento humano. Habría que averiguar, entonces, cómo habla y se reproduce este discurso.

El discurso institucional y de poder

Partimos de una tesis propuesta por Bolívar Echeverría (2010), según la cual, el proceso de producción cotidiano de significados opera de manera automática en una dirección determinada, sustentándose en un sentido común subyacente que condiciona dicha producción. Ello quiere decir que el conjunto de significados que han sido creados en el sistema comunicativo responde a una intencionalidad previa, aunque no explícita. Por tanto, esto significa que el discurso no ocurre sobre un terreno neutral. La intencionalidad subyacente tiene como efecto principal el refuerzo del poder consuetudinario al discurso del sentido común.

De acuerdo con este planteamiento, el poder no se concibe como una facultad reservada a una clase o grupo social que detente una posición institucionalizada. En lugar de ello, el poder se despliega tanto en el discurso cotidiano como en el habla de las personas. Esto implica que el ejercicio del poder no es un monopolio de estructuras jerárquicas en la sociedad, sino que se ejerce en las prácticas comunicativas más ordinarias y espontáneas. La comunicación cotidiana, al ser un espacio de formación humana, actúa como un mecanismo mediante el cual los individuos no solo intercambian información, sino que también se persuaden entre sí de los valores, propósitos y designios predominantes en la sociedad. Este proceso ocurre incluso en ausencia de una intención consciente de adoctrinamiento. Al respecto habría que traer a cuenta a Echeverría (2017), cuando escribe:

Es el "lenguaje" de todos los actos de una convivencia social el que, al realizarse y continuarse, reafirma y prolonga la vigencia de la superestructura institucional o modo capitalista de convivencia como condición 'natural' e indispensable de sí misma (p. 69).

Así, Echeverría (2017) sostiene que el lenguaje de la vida cotidiana lleva a cabo una apología del sistema social instituido. Este discurso construye una objetividad y un sentido común, a partir del cual es posible significar el mundo. Así, el discurso social se convierte en racional, coherente, comprensible, significativo y, además, convincente, puesto que se reproduce espontáneamente dentro de nuestra sociedad, conforme a sus reglas.

El discurso institucional nos convence de su sentido, porque parece concordar con lo que sucede en la realidad. Sin embargo, esta realidad fue producida mediante ese discurso. Por consecuencia, la realidad es reforzada en el lenguaje de todos los días, y, a la inversa, el lenguaje resuena en la realidad. Todo esto permite establecer lo que Bolívar Echeverría (2017, p. 62) denominó un discurso dominante, una forma de producir significados que se deriva de la forma dominante de producir objetos, y de las relaciones sociales constitucionales a este proceso.

Para reforzar su argumentación sobre la reproducción social de las ideas dominantes, Bolívar Echeverría retoma al lingüista danés Louis Hjelmslev (2010), para quien el proceso de significación se acompaña de un proceso de constitución de sentido en el que se dona una intención (*purport*) al mensaje, la cual transforma el contenido del mensaje y se sustancializa en él, convirtiéndose así en lo que Echeverría (2010, p. 93) denomina un proto-significado o proto-simbolización. Ello quiere decir que, en el sistema de comunicación, todo mensaje incluye un proto-mensaje: un sentido primario y rudimentario, no codificado intencionalmente por el emisor para ser comunicado explícitamente.

De acuerdo con la lectura que Echeverría hace de Hjelmslev, todo mensaje lleva una intención implícita depositada por el cifrador, incluso de forma inconsciente. En el mensaje se encuentra una intencionalidad que subyace al significado denotativo, y que trabaja en él connotativamente. Así, la función de la intención proto-significativa no es la expresión directa, sino la reproducción silenciosa de los contenidos del discurso

cotidiano. Este nivel, aunque carece de una manifestación referencial y explícita, contiene significados que son consumidos por los sujetos sociales. La eficacia de este proto-significado radica en su discreción: aunque su estructura es rudimentaria y carece de una codificación elaborada, logra generar un impacto simbolizador significativo en las dinámicas de interacción social.

Así, el discurso conforma y delimita ideas, así como prácticas y actitudes, al grado de que se convierte en lo que Habermas (1989) denominó actos de habla, por medio de los cuales el lenguaje adquiere la capacidad de someter la vida y las normas sociales que rigen la interacción de los sujetos sociales, con lo cual se logra una coordinación de las formas de pensamiento y actuación, generando así un consenso social.

Para Echeverría, ello implica que, al participar cotidianamente en la reproducción social del discurso, los hablantes no sólo reiteran los contenidos comunicativos, sino que también perpetúan las condiciones adversas de dominación en las que dicho discurso fue establecido. Este proceso asegura la continuidad de las dinámicas de sometimiento, estableciendo un ciclo en el que las condiciones que dieron lugar al discurso se consolidan.

Así, el lenguaje produce la homogeneidad de una sociedad. Este planteamiento no es nuevo, entre los griegos ya se pensaba que el lenguaje es capaz de reproducir la *polis* y de producir la comunidad (García-Aguilar, 2019). Así, el lenguaje cotidiano, se convierte en una praxis social, la cual incluye de manera perfectamente delineada una ontología, una deontología y una política: sabemos qué somos, cómo debemos ser y quiénes

estamos incluidos, lo que a su vez nos permite saber qué es lo que no somos, qué no deberíamos permitirnos hacer y a quiénes deberíamos excluir de nuestra idea de comunidad.

Las fisuras en el discurso dominante

Pese a todo, es necesario reconocer que el discurso de poder y el habla institucionalizada que permean la vida cotidiana no logran por completo el dominio de la sociedad ni de sus individuos. Por doquier emerge aquello que nuestra sociedad se esfuerza por mantener oculto. Lo hace a través de las grandes acciones de inconformidad y resistencia, pero también en los gestos e insinuaciones; lo hace resistiendo en la conciencia de las personas, pero también en su cuerpo. Parece, entonces, que existen elementos para sostener que el ser humano no puede ser sometido por completo ni física ni simbólicamente; siempre hay fisuras o indicios de resistencia que revelan los lapsus de nuestra sociedad.

A finales del siglo XIX, según Ginzburg (1999), surgió un modelo epistemológico denominado el método morelliano. Su nombre se debe a Giovanni Morelli, quien publicó entre 1874 y 1876 unos apuntes que contribuirían a la detección de obras de arte falsificadas. Morelli afirmaba que, para identificar una obra falsificada de un pintor, era necesario examinar los detalles más irrelevantes de la obra, ya que estos delatarían al falsificador, pues revelarían un menor dominio de la escuela pictórica a la que pertenecía el artista original. Por ejemplo, habría que poner atención en cómo el

falsificador pintaba los lóbulos de las orejas de las personas retratadas, cómo pintaba las uñas o la forma de los dedos de las manos y de los pies. En esos detalles saldría a la luz si una obra era falsa o auténtica. Al respecto afirmaba Morelli: “La personalidad [del pintor] debe ser buscada allí donde el esfuerzo personal es menos intenso” (citado en Ginzburg, 1999, p. 140). Para detectar una obra falsa, era necesario examinar sus detalles menos ostensibles, pues lo pequeño puede revelar el aspecto de lo grande.

Este modelo sintomatológico que surgió a finales del siglo xx también fue adoptado por la medicina para diagnosticar enfermedades inaccesibles a la observación directa sobre la base de síntomas superficiales e irrelevantes (Ginzburg, 1999). Poco más tarde, lo mismo nos enseñó el psicoanalista Sigmund Freud (2017): lo reprimido emerge de muchos modos, en las formas más inesperadas y en los deslices aparentemente más inocentes. Ese es el modo cómo nuestros pequeños gestos inconscientes revelan nuestro carácter más que cualquier actitud formal que haya sido cuidadosamente preparada.

Todo esto forma parte de lo que el historiador Carlo Ginzburg (2003) denominó el paradigma indiciario o adivinatorio, el cual posee la capacidad de reconstruir un relato completo sólo ocupando las huellas, los síntomas o los indicios de aquello que la sociedad se ha esforzado por ocultar. Al respecto, escribe Ginzburg (2003): “Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas –pruebas, indicios– que permiten descifrarla” (p. 151). El arte es esa zona privilegiada para manifestar lo que la sociedad se ha esforzado por ocultar. De

este modo, el historiador Ginzburg nos da una clave importante para entender las dinámicas contra-discursivas de nuestra época. Si queremos comprender dónde se manifiestan las fisuras del discurso dominante, debemos recurrir a sus zonas indiciarias, aquellas donde se genera un discurso que sugiere otra forma de construir el mundo. El arte sería uno de estos indicios donde se puede revelar otra forma de simbolización social.

El contrapoder del arte

Se piensa que la sensibilidad extrema de un artista es la causa que provoca que su obra sea capaz de anticipar los malestares de nuestra sociedad. Es cierto que algunos artistas se han anticipado a manifestar lo que muchos años después pudieron postular las ciencias sociales, por ejemplo, Goya adelanta una crítica a la Ilustración que, en el ámbito de la filosofía, no se articulará plenamente sino hasta el siglo xx. Una pintura del romántico Caspar David Friedrich puede llegar a ser más puntillosa que algunas obras de la ciencia social contemporánea. Los artistas de la República de Weimar se adelantaron a su tiempo al abordar críticamente temas como los medios de comunicación, la sexualidad y la relación entre el militarismo y el capitalismo, anticipándose a las ciencias sociales, que tardarían aún varias décadas en articular un discurso al respecto. No es el propósito hacer una comparación; se trata sólo de reconocer el lugar del arte.

El arte posee la característica de que se posiciona desde un lugar que es externo al discurso del sistema de poder, por lo que es capaz de manifestar una

perspectiva diferente para observar lo que la sociedad se niega a ver y a reconocer. La filósofa española María Zambrano (1996) explica, en su *Filosofía y poesía*, que el lugar de la poesía es el de los arrabales. Ello es así porque se refiere a subjetividades excluidas y marginadas; o bien, porque se sirve de fenómenos disímbolos para manifestar aquellas zonas de lo real que no solemos observar, pues no están dentro del contorno conformado por el discurso pretendidamente dominante. Por tanto, no se trata de que el artista sea extremadamente sensible o visionario, sino que su lugar de subjetivación o simbolización está fuera del discurso de poder. Este lugar de enunciación le permite abordar y criticar nuestra realidad desde sus márgenes. Ello es lo que otorga un plus cognitivo y crítico al arte, a diferencia de quien habla desde dentro del discurso dominante y con sus categorías.

Así, el arte cumple la función de servir como un contra-discurso. Al respecto, Zambrano (1996) realizó una explicación ejemplar sobre la naturaleza del arte, aunque ella se refería específicamente a la poesía, donde también estaba incluida la literatura en general. Sin embargo, nosotros podemos ampliar su noción de un logos poético para referirnos a las formas poéticas del discurso en general, ello nos permite incluso trasladarla al terreno del arte en general, si lo entendemos también como una práctica simbólico-discursiva. Así, el arte no sólo es un saber hacer, una técnica o una práctica, sino es también una forma del discurso y de dotar de significado a través de las obras. Así concebido el arte, como un logos poético, podemos comprenderlo como proveniente de un lugar de enunciación marginal, que, al igual que la poesía, puede nom-

brar lo terrible de la existencia humana. De este modo es como Zambrano (1996) concebía la especificidad de la poesía: "arisca y desgarrada, [la poesía] se quedó diciendo a voz en grito las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía" (p. 14). De manera que, con base en el paradigma indiciario, podemos afirmar que el arte se esfuerza por revelar aquello que la sociedad ha intentado ocultar: la creatividad, la autonomía, la subjetividad, la imaginación, el cuerpo, la sensibilidad, lo divergente, lo excluido o la libertad. Así, el arte es consustancialmente un contrapoder, pero no lo es por el tema de sus obras artísticas, no por sus posibles alegorías críticas, sino porque su lugar de enunciación corresponde a subjetividades inconformes con los discursos dominantes.

El arte es el mirador desde donde se abren nuevas perspectivas hacia aquello que es diferente; es un observatorio que nos permite descubrir desde dónde miran las subjetividades oprimidas y los grupos subalternos; es el lugar donde se descubren esas realidades que permanecen soterradas o que nos esforzamos por silenciar. Además, el arte rompe con ese circuito discursivo del poder institucional y hegemónico, al recordarnos el lugar del ser humano en el cosmos, pero también al aliviarnos de la carga que el discurso institucional impone como peso de plomo sobre la conciencia individual de las personas.

El arte es también el lugar para reconocer nuestras vulnerabilidades y aquello de lo que nos avergonzamos, lo que manifiesta que no somos grandeza, sino bajeza, que no somos virtud sino defecto. Por ello, el logos poético no sólo se refiere a las grandes obras humanas, las

cuales nos recuerdan que el ser humano debería estar enfocado en el disfrute de lo bello o de lo sublime, sino además el arte patentiza lo terrible del tránsito humano en su paso por el nacimiento y la muerte, manifestando la dimensión trágica de la existencia humana, además de que revela la vileza y la mezquindad.

La filósofa Cynthia Freeland (2001) ha insistido en ello cuando afirma que en el arte “la sangre es nuestra esencia humana” (p. 18). En efecto, la sangre, el cuerpo, el llanto o los ojos descarnados de alguna obra pictórica están ahí para revelar que el ser humano es finitud por contraposición a la infinitud, lo mismo que imperfección frente a la perfección, así como sufrimiento y desgarramiento ante la idea de una subjetividad pura y cognitiva.

Los elementos objetivamente perceptibles en las obras, como son el cuerpo, la sangre, los órganos, los fluidos corporales, la mierda, el estiércol o las vísceras, están ahí para revelar lo que el discurso científico, tecnológico, positivo e ilustrado se ha esforzado por ocultar de nosotros mismos, a saber, el hecho de que, afirma Freeland (2001), “la naturaleza humana es terrible” (p. 41). Para la perspectiva negativa del arte, la existencia humana se percibe como una experiencia marcada por el dolor, el sufrimiento y el martirio, donde el tormento y la muerte caracterizan a la condición humana, con lo cual se subraya la finitud y la imperfección, así como la angustia y la soledad que acompañan su existencia.

La metafísica poética en la disputa por el saber en el siglo XVII

En el tránsito del siglo XVII al XVIII, se afianza el racionalismo moderno como forma paradigmática del saber; el cientificismo se convierte en el saber dominante; surge una cultura ascética y puritana; se produce también la matematización del conocimiento; y el saber instrumental se convierte en el objetivo del conocimiento. Ello implicó una disputa entre los diferentes saberes existentes que intentaban ganar el debate sobre la comprensión sobre la existencia humana.

El arte moderno tiene como trasfondo esta disputa por el saber y el dominio de la naturaleza, la cual al mismo tiempo implica una redefinición del ser humano; de modo que el objetivo principal del logos poético es manifestar lo no dicho u ocultado por el logos científico. Así surge el planteamiento de Vico (1995) sobre un saber distinto al conocimiento natural dominante entre los científicos de su época. Fue Vico (1995) el primero en hablar de una metafísica poética, cuya propuesta tiene como contexto intelectual la disputa discursiva entre los diferentes saberes por la definición del ser humano.

Vico publicó en 1744 su *Ciencia nueva*, lo hizo como respuesta al cientificismo, al mecanicismo, a la matematización del saber y en contra de la idea de que todo puede ser reducido mecánicamente por la mente humana. Vico parte de que la existencia humana no es reducible a los términos de la ciencia ni de la razón. Por tanto, es necesario crear una ciencia diferente, “nueva”, de ahí el título del libro. Vico critica la separación de los sentidos de la mente que se expresa en

la frase de Descartes: “Pienso, luego existo”. Está convencido de que la existencia no puede provenir de la negación de la sensibilidad. En cambio, esta nueva ciencia partirá del principio: *verum ipsum factum*, según el cual sólo lo fáctico es lo verdadero. Ello implica que la verdad es siempre concreta y tangible.

Para Vico, existirían diferentes tipos de saberes. A él le interesa reivindicar el saber de la sensibilidad, de lo concreto, el que no toma como principio la verdad, sino la verosimilitud. A este saber, Vico (1995) lo nombra metafísica poética, bajo este nombre entiende aquel saber “que toma sus pruebas no ya del exterior, sino dentro de las modificaciones de la mente de quien la medita” (p. 181). Esta metafísica poética, también denominada “sabiduría poética”, es, entonces, la que se desprende de la imaginación y de las divagaciones que la mente es capaz de producir.

La metafísica poética no se orienta hacia la búsqueda de explicaciones basadas en la evidencia empírica o mecánica, sino que se adentra en el ámbito de lo especulativo y, especialmente, en el terreno de lo imaginativo. Su enfoque es capaz de acentuar la importancia de la expresión afectiva, la sensibilidad y lo simbólico, a diferencia de la concepción científica. Así, emerge una distinción clara entre dos formas de saber: una que se apoya en la objetividad de la ciencia y otra que se nutre de la subjetividad, la creatividad y la imaginación.

Esta metafísica poética se opone de manera fundamental al conocimiento científico. Mientras que la ciencia se basa en un saber objetivo, racional y sistemático, la lógica poética ofrece una forma de comprensión subjetiva, intuitiva y simbó-

lica. Así, la lógica poética es contraria al saber de la ciencia, ya que ésta es la que toma sus pruebas del exterior y las corrobora. Vico, en cambio, se refiere a ese otro saber que es capaz de tomar sus datos no en positivo, como la ciencia, sino en negativo: son datos negativos porque no están ahí para ser leídos directamente por la percepción; al contrario, están en negativo porque tienen que ser captados a través de la mediación de la imaginación. Son negativos en el sentido también de que están ocultados intencionalmente por el discurso positivo.

Ello quiere decir que el ser humano no sólo conoce, percibe o accede al mundo por medio de los sentidos, sino por, como escribe Vico (1995) las “modificaciones de la mente” (p. 181). La sabiduría poética, afirma Vico (1995, p. 181), no es abstracta ni razonada, sino sentida e imaginada. Con ello, Vico quiere revelar lo que el saber científico se esforzará por ocultar: la función de la sensibilidad y de las emociones, las cuales son consustanciales a aquélla, así como la función de la imaginación, junto con las modificaciones de la mente o las divagaciones que la imaginación es capaz de crear.

La tesis de Vico postula que el entendimiento no se produce sino junto con los sentimientos, y, más aún, la imaginación es una forma fundamental del saber. El saber también tiene como fuente y fundamento a la fantasía, los sentimientos, las pasiones, las imaginaciones, las figuraciones o las distorsiones de la mente. Por tanto, el entendimiento, para Vico, es sentido e imaginado, por lo que no sólo tiene que ver con los criterios del conocimiento científico.

Vico incorpora así una parte del saber humano que no está considerado por

el discurso científico. La actividad científica llega al punto de ser constatativa, mientras que la actividad de la lógica poética es onto-productiva. Según Vico, la actividad por excelencia de la lógica poética es la de la poesía misma, cuyo fin último es dar nombre a las cosas. Para Vico, (1995), nombrar es ya poetizar. Lo que está debajo de esta afirmación es la tesis de que la imaginación y la fantasía surgen del esfuerzo humano por significar el mundo. Un esfuerzo que el poeta cumple por medio del nombrar. Esa es la función de las figuras retóricas, a decir del filósofo italiano. Por lo que los seres humanos son esencialmente poetas. Vico piensa que los seres humanos primitivos, a quienes les tocó la tarea de nombrar las cosas, serían los primeros poetas.

De modo que su intención es restituir la función del habla como creadora no sólo de significados, sino de metáforas. Así, el ser humano, en la medida en que es hablante, es ya poeta. Lo interesante de la discusión radica en que la poesía, a diferencia de la ciencia, es capaz de pensar la otredad, mientras que la ciencia y otras formas del saber, prefieren borrar aquello que no pueden captar. En cambio, la poesía, en vez de borrar, prefiere nombrar, con lo cual logra darle entidad a algo que de otro modo no lo tendría.

El logos poético

En *Filosofía y poesía*, María Zambrano (1996) establece el concepto de logos poético, presentando su obra como un manifiesto contra el pensamiento filosófico tradicional y una defensa de la poesía. Zambrano ocupa el término logos para referirse a “la palabra creadora y

ordenadora, que pone en movimiento y legisla” (p. 14). El logos, según la autora, es la palabra que ordena el mundo o lo trae a la existencia mediante el discurso, entendido, como un relato cuya labor es dar orden y coherencia por medio de la organización y disposición narrativa del contenido de un relato (Aurell, 2012, p. 303).

Zambrano distingue dos formas de logos: el logos del pensamiento racional, o filosófico, y el logos poético, caracterizado por la palabra “irracional”, representada en la poesía, la literatura y, por extensión, el arte en general. Este último es un logos que se entrega a la embriaguez, una razón delirante, revulsiva, incómoda y crítica. El logos poético es un logos porque es una forma de racionalizar el mundo que implica ordenar, otorgar sentido, dar coherencia, jerarquizar las cosas del mundo, en función de un principio de ordenación, mismo que posee un propósito o finalidad para la existencia humana. Este logos poético, al ser un principio de coherencia, se convierte en el hilo conductor para explicar gran parte de las acciones humanas. Se trata de una lógica, en la que la sensibilidad, la imaginación, la creatividad, la subjetividad y la autonomía tienen prioridad, frente a otras lógicas, como las de la ciencia, la productiva, la religiosa o la mítica.

La lógica poética, además, implica elaborar un discurso sobre el mundo y, por ello mismo, también es una forma de darle sentido y de construirlo a través del lenguaje, aunque se tratará de un lenguaje diferente, capaz de captar esa otra realidad que está siendo negada en el discurso positivo. Su lenguaje no es directo; es el de las metáforas, el de las formas, las figuras, los colores, los sonidos

o los símbolos. Su intención no es comunicar directamente, sino lograr la transfiguración de la realidad sensible mediante la imaginación creativa.

El logos poético “desciende a diario sobre la vida” (Zambrano, 1996, p. 23), por lo que se enfoca en el ser humano concreto e individual, en sus pasiones y afecciones, en destacar su grandeza intelectual, pero también su bajeza. En ello se diferencia por completo del discurso filosófico, ya que éste aspira a captar el mundo por medio de la abstracción, más que hacerlo mediante la concreción. La filosofía pretende al ser humano universal, abstracto e ideal, eso que el humano debería ser, pero que en los hechos y en el día a día nunca es. Se pregunta Zambrano (1996): “¿Es que alguna vez la filosofía ha sido a todos, es que en algún tiempo el logos [filosófico] ha amparado la endeble vida de cada hombre?” (p. 23).

Así las cosas, el logos de la filosofía parece adecuarse y someterse a la lógica de la escasez y a su contorno significativo: prefiere la separación violenta de la mirada ante lo asombroso; prefiere la abstracción frente al disfrute o el gozo. Es teoría justo porque prefirió abstraerse del objeto, desprenderse de las maravillas del mundo. Así, la filosofía renuncia a los sentidos y rompe con el éxtasis.

La lógica poética procede a la inversa: es prendimiento, éxtasis por la admiración de las cosas del mundo y del ser humano, pero también es producto del horror ante ellas. Es la tenencia o posesión de la cosa y, por extensión, busca la satisfacción de los sentidos. Se adhiere a la apariencia, y para ello cuenta con las facultades de la fantasía, la imaginación, la divagación o la ensoñación.

El filósofo “quiere lo uno porque lo quiere todo” (p. 22); el poeta quiere sólo una de las cosas, incluso no la cosa por completo, sólo un fragmento de ella. Así, mientras la filosofía busca lo absoluto, el poeta va tras sólo una faceta de las cosas o un instante de un todo: aquélla quiere lo uno por encima del todo, ello llevará a la filosofía a que su unidad de creación sea el sistema, la glosa o el tratado; mientras que la poesía es ella misma quien crea su propia unidad con la palabra poética, y su unidad de creación es el poema.

Así, el filósofo pretende lo absoluto, mientras que el poeta dice algo que a él le ocurre, con lo que persigue sólo lo presente y lo inmediato. La filosofía no postula algo sin método o por mero azar, en cambio, en la lógica poética el encuentro ocurre por un chispazo, un destello, en el que incluso interviene el azar.

La filosofía es el reflejo de este mundo de la escasez, busca por ello la verdad y la seguridad. Y para establecer el imperio del conocimiento, como ocurre en los imperios políticos, es necesaria la violencia y la aprehensión respecto de las cosas. En cambio, según Zambrano, el logos poético tiene otras pretensiones: no busca la convergencia, sino la divergencia; no cierra, sino que abre; no busca lo absoluto ni pretende establecerlo, sino que aspira al fragmento y lo libera. Es, pues, el lugar de la errancia, del extravío, de la locura, de la indiscreción, de la multiplicidad, la heterogeneidad, la verdad inconveniente, la apariencia y, finalmente, de la rebeldía.

Para Zambrano, la habitación del ser humano es maravillosa, suficientemente bella como para no dejar de admirarla nunca. Así, frente al mundo sobrio de la vida cotidiana, al sacrificio que impone

el trabajo y a la represión productivista propia de un mundo forjado en la escasez, el ser humano también es capaz de entregarse al placer, la fruición y el deleite. Pero Zambrano no apuesta únicamente por la reivindicación de lo bello. En el logos poético tiene lugar todo, principalmente la otredad, aquello difícil de interpretar. Es un logos heterogéneo y disruptivo, cuya función no es resolver, sino romper. Su propósito es incomodar, no facilitar la existencia.

Conclusiones

A lo largo del texto examinamos el arte, entendido como un logos poético, y su relación con los discursos de poder y cómo es que se convierte en un contra-discurso, haciéndolo a un nivel semiótico y desde una perspectiva crítica. Para ello, hemos tenido que hacer una abstracción del arte que puede parecer injusta, pues las formas del arte, incluido el arte de la modernidad, son disímbolas, y no todas tienen la misma pretensión de realizar una crítica a la sociedad. Sin embargo, como parte de una reflexión de filosofía del arte que intenta comprender el sentido del arte en la vida social, hemos abstraído el arte para poder referirnos a él en sus características generales. En medio de esta generalización, decidimos que su función crítica, provocativa o disímbola podría ser un hilo conductor que conecta múltiples formas de expresión estética, desde *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini hasta las intervenciones performáticas de colectivas feministas en los márgenes urbanos contemporáneos. En estas manifestaciones, separadas por siglos y contextos, el arte se configura como una

contra-discurso, desde un lugar de enunciación subalterno o marginalizado, y que, por ello mismo, da lugar a un discurso donde puede ser reivindicado lo que nuestra sociedad atesora como negativo.

Partiendo de la tesis de que el arte constituye un contrapoder simbólico, nos propusimos demostrar cómo es que el arte desafía las estructuras discursivas hegemónicas, de modo que su función principal radica en promover nuevas formas de subjetivación y significación, las cuales tienen su lugar de enunciación en los márgenes de la sociedad, razón por la cual, son capaces de manifestar lo que nuestra sociedad se esfuerza por ignorar o por ocultar.

Entre los puntos principales que hemos querido demostrar, destaca la identificación del lenguaje cotidiano como un mecanismo clave para la reproducción de las lógicas de poder y dominación. Esta idea parte de la tesis de que el sistema de comunicación juega una función importante en el proceso de reproducción de nuestra sociedad, por lo que es en él donde se refuerzan las ideas dominantes. Esta perspectiva planteó la necesidad de preguntarnos por la función y la relación del arte en su relación con la reproducción de los discursos de poder. Si el poder está ligado al discurso cotidiano, entonces la resistencia a este poder también se puede jugar en las prácticas del arte, entendido como una práctica discursiva, como un logos poético. Por ello, en este trabajo quisimos comprender la función del arte en medio de esta dinámica, partiendo de la esperanza de que es posible hacer que el arte, en cuanto logos poético, contribuya a la reconfiguración y no a la perpetuación de estas formas de dominio.

Este mismo hecho nos ha llevado a investigar cómo es que el arte puede contribuir a romper estas formas discursivas de dominio. En la medida en que el arte es un logos poético, posee la capacidad de simbolizar el mundo de un modo diferente. Con esto, debe quedar claro que el arte se mueve en el terreno del sistema de comunicación y, por tanto, puede producir nuevos significados o reconfigurar los existentes. Así, su papel en el sistema de la reproducción social no es secundario. Por ello, en este trabajo hemos querido destacar el carácter reivindicativo del arte, cumpliendo así una doble función, pues, por un lado, puede manifestar las fisuras del discurso dominante, y por otro, es disruptivo.

Aunque sabemos que el arte no tiene asignada una tarea específica dentro de la sociedad, se puede sostener que constituye un espacio de resistencia simbólica frente a las formas dominantes que envuelven a la existencia humana. El logos poético no está para hacer una apología del sistema, sino para cumplir una función disruptiva. Por ello, en el texto argumentamos que el arte, en tanto logos poético, constituye un espacio de resistencia simbólica frente a las dinámicas del poder discursivo, frente al que opera como un contrapoder.

Sin embargo, quedan aspectos que aún habría que trabajar, por ejemplo, se podría ejemplificar por medio de prácticas artísticas específicas cómo opera el logos poético como forma de resistencia, ocupando las mismas herramientas de la semiótica, donde el concepto de alegoría puede resultar muy útil. Al respecto, sigue siendo importante investigar las prácticas de resistencia en la producción simbólica de formas artísticas vinculadas

al activismo o a movimientos sociales. Pero más importante aún, me parece que un punto relevante a trabajar es una contraargumentación de lo que aquí se ha sostenido, por ejemplo, se puede documentar las formas artísticas cuyo objetivo no es socavar el discurso hegemónico sino consolidarlo.

Referencias

- Aurell, J. (2012). Los lenguajes de la historia: entre el análisis y la narración. *Memoria y Civilización*, (15), 301-317.
- Austin, J. L. (2018). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura* (2a ed.). Fondo de Cultura Económica-Itaca.
- Echeverría, B. (2017). *El discurso crítico de Marx* (2a ed.). Fondo de Cultura Económica-Itaca.
- Freeland, C. (2001). *Pero ¿esto es arte?: Una introducción a la teoría del arte*. Cátedra.
- Freud, S. (2017). *El chiste y su relación con lo inconsciente. El humor*. Amorrortu.
- García-Aguilar, O. (2019). Retórica y educación: una propuesta interpretativa para la Retórica de Aristóteles. *Innovaciones Educativas*, (31), 76-88.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia*. Gedisa.
- Ginzburg, C. (2003). *Tentativas*. UMSNH.
- Gorgias, L. (1996). Encomio de Helena. En AA.VV., *Sofistas. Testimonios y fragmentos* (pp. 199-223). Gredos.
- Habermas, J. (1989). *Teoría de la Acción Comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalidad social*. Taurus.
- López, A. (2000). Retórica y política. En M. L. Ilundian, A. L. Eire, y A. M. Seoane

- (Eds.), *Retórica, Política e Ideología: Desde la Antigüedad hasta nuestros días* (Vol. 3, pp. 99-139). Logo.
- Sánchez, A. (2007). *Invitación a la estética*. Random House Mondadori.
- Sartre, J.-P. (2004). *Crítica de la razón dialéctica* (Vols. 1-2). Lozada.
- Vico, G. (1995 [1744]). *Ciencia nueva*. Tecnos.
- Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía* (4ª ed.). Fondo de Cultura Económica.