



El imán y la cadena: impulso y fuerza del arte

Silvio Mattoni*

En sus tesis sobre la fuerza del arte, Christoph Menke opone las nociones de fuerza y de capacidad, que él mismo identifica en principio con una distinción platónica, la de entusiasmo y técnica. Pero le añade una perspectiva plenamente moderna cuando describe la fuerza del arte como una salida más allá, o más acá, del sujeto. Poseer una técnica, una capacidad de hacer algo, es ser un sujeto, nos dice, que actúa y que busca la realización de un fin. Mientras que la fuerza se realiza en el acto, pero no depende de la voluntad del sujeto en busca de ciertos fines. Las fuerzas incluso son más de una, posiblemente, puesto que solo establecen un juego, un campo magnético entre las acciones, sin finalidad. El hecho de que haya obras de arte, cosas hechas por alguien capaz de hacerlas, es un misterio, dado que su origen y su fuerza, lo que ellas contagian, no se encuentra en su técnica, en aquello que las hizo posibles, sino en su sustracción a tener un fin, en su no terminación. El análisis interminable de las obras sería el acceso a su fuerza, pero si esta se reduce a técnica desaparece el arte, que se transforma en artefacto, en agente comunicativo, en práctica social. Pero ¿dónde se encuentra la fuerza antes de convertirse en capacidad y luego de la obra para disolver su mero carácter fáctico?

En Platón, como es sabido, y Menke lo describe también a partir del ambiguo diálogo del *Ion*, la fuerza del poeta viene de afuera, es algo exterior que lo posee. El poeta es un agente de la musa o del dios que le transmite la fuerza del poema. No tiene por lo tanto una técnica como la de un artesano o un profesional, que por definición pueden transmitir lo que saben hacer para realizar determinadas cosas. No domina su capacidad, que está sometida a esa influencia externa que en cambio domina al poeta. Inspiración, entusiasmo, ser vehículo de un dios, recibir un espíritu, tener un aliento especial son maneras de imaginar esa fuerza exterior al sujeto que es hablado por la poesía. Pero Menke intenta ubicar la embriaguez, la pérdida de la conciencia clara y de las acciones con vistas a fines, no en un terreno espiritual o espectral, es decir, en la existencia de algo verdadera-

*Universidad Nacional de Córdoba / Conicet | silviomattoni@yahoo.com.ar

mente ajeno al sujeto, sino en el arte mismo. La fuerza del arte se percibe en el poema, más allá de que se reconozca en su origen, en el estado que le dio origen. Así, el poema, o el arte en general, transmite una fuerza que parece sobrepasar los límites de su forma, y de tal modo contagia a otros la salida del sujeto o lo anterior al sujeto.

Ser un sujeto no es solo ser dueño de técnicas, dominar un arte, sino antes bien y sobre todo consiste en ser dominado, en dominarse uno mismo para realizar lo que se debe hacer. Y el sujeto reina antes que nadie sobre el sujeto, es un súbdito de su proyecto de acción. No obstante, la imagen de una fuerza presubjetiva, expresada en el arte, sigue pareciendo algo exterior al sujeto, porque todo aquello de lo que este tiene conciencia es su objeto, incluyendo su propia constitución subjetiva. Así, Menke no duda en traer de nuevo el misterioso imán platónico, la piedra que une anillos de hierro y los conecta, tal como el primer poeta, que no parece humano, magnetizará a los que sigan, enlazados unos con otros en una cadena de entusiastas.

Pero ¿no es también una obediencia la embriaguez, el entusiasmo? Afuera del sujeto, antes de su constitución, habría otro amo, ajeno a la técnica de dominación de uno mismo, pero igualmente dominante. Sería el amo de la destitución subjetiva, algo divino en términos antiguos o simplemente una locura en el sentido moderno, un “ser del espíritu” como decía Hölderlin ya sometido a la fuerza de su enajenación. Presas del dios, *entheoi*, los poetas se encadenan, son empujados a la armonía y al ritmo. Se entusiasman unos a otros. Platón le hace decir a Sócrates, en su momento más entusiasta del diálogo, que no es pensando, por medio de la *frónesis*, de la reflexión, como se componen los buenos poemas, sino *katekhómēnoi*, poseídos, invadidos, comparables a coribantes, bacantes y otras rondas similares.

Sin embargo, tales embriagados no productivos, ajenos a cualquier técnica, no se comunican entre sí la adhesión a un género, a un metro, a una forma. Algo distingue al círculo de los poetas de los demás poseídos, tal como la manía oracular o la locura sin límites se diferencian del impulso poético. Habría que indagar entonces qué tipo de *hormathós*, que clase de cadena une a un poeta con otros. Y esta razón magnética acaso también indique, al mismo tiempo que esconde, que el poeta solo escribe para los poetas, y que la embriaguez que no se convierte en obra no agrega ningún anillo a la serie de su deseo.

Según Menke, la cadena de entusiastas de Platón no es una respuesta a la pregunta por la poesía, que no sería un arte en el sentido de una capacidad técnica repetible para hacer algo. “De ahí que el poeta tampoco sea un ‘sujeto’ [...]: no es ningún experto; no es alguien que, mediante sus capacidades, pueda dejar que algo se logre” (Menke, 2017, p. 26). Por lo tanto, concluye Menke, “la respuesta que da Sócrates a la pregunta por la posibilidad del arte es que esta pregunta no puede ser respondida” (2017, p. 26). De esta paradoja, sin embargo, hay que hacer una afirmación: el arte es imposible como objeto de una comprensión conceptual, de lo contrario la poesía podría enseñarse. Justamente por eso la poesía, que representa al arte, es posible, porque se puede señalar aunque no se pueda transmitir. O en términos platónicos ampliados, porque es una técnica en el *medium* del entusiasmo. Menke encontrará en Nietzsche una respuesta plenamente afirmativa de la paradójica incomprendibilidad de la poesía: la embriaguez, o el entusiasmo y el impulso, acaso la disolución de la conciencia, se encuentran en el origen de la poesía, y también orientan su final, pero solo existe algo, los poemas digamos, porque esa fuerza se representa de algún modo, es decir, por la técnica poética. Habría un entusiasmo técnico, podría decirse. Así, en el ritmo, por ejemplo, en la prosaica medida regular de una métrica, se apoya la embriaguez que transforma verso a verso su impulso disolutorio en imágenes, en despliegues sintácticos, en voces.

No obstante, si bien lo dionisiaco parece otro nombre del entusiasmo, de la exaltación iónica, e incluso Platón identifica a los poetas con las bacantes, como ya se dijo, no parece tan evidente que lo apolíneo, aunque disponga de formas e imágenes, sea una técnica, sino que introduce otra clase de manía. Una técnica, vinculada a la imitación y a la diferenciación de tipos de poesía y a la construcción o destrucción de formas poéticas, no es un sueño, no es un producto de la imaginación. La técnica paradójica, afirmativa pero intransmisible como tal, consistiría en la espera de su propia exaltación. Se trataría del hallazgo de un impulso, un entusiasmo constructivo en busca de momentos técnicos que hagan desaparecer su instancia de capacidad práctica. La plena libertad del poema estaría en su obediencia a algo que no puede ser formulado, y que sin embargo puede asumir el aspecto de una cosa, la cosa perdida del poema, su fuerza, su magnetismo. De tal modo, habría que volver a pensar la cadena de Platón como la imagen de la imposibilidad de la poesía: que los anillos de hierro se levanten del suelo, unidos, sin nada visible que los ate, es tan improba-

ble, tan atribuible a un dios o a una ley de la física, como que una serie de elementos técnicos, versos, figuras, imágenes, contagien un estado absoluto, donde yo sea otro.

En primer lugar, la cosa originaria, la piedra magnética que Platón atribuye a Eurípides, atrae unos anillos, *dactylóis*, y les contagia su fuerza, *dýnamis entíthesi*. Aunque quizás “contagiar” no sea precisamente la acción de esa *dýnamis* del objeto originario, ya que *entíthesi* es más bien “infundir, poner algo adentro, meter”, e inclusive se puede tratar de “introducirse, ponerse uno mismo algo adentro, guardar algo internamente”. Y es obvia la familiaridad con los poetas, *entheoi*, que serán la referencia de esta imagen. Lo que se forma así es la larga cadena de anillos colgados unos de otros, unidos por la *dýnamis*. El misterio de la imagen reside en esa gran cadena, *hormathós makrós*, puesto que la tradición proponía una introducción vertical de la fuerza divina, hacia el poeta o el inspirado individual, pero la cadena enlaza a los poetas entre sí y puede arrastrar incluso a los que no escriben ni cantan. La cadena sin duda tiene un sentido, es decir, un efecto. Y aunque sea irónicamente tal vez sea preferible la decisión ideal de Platón, de la poesía como incomprendible, antes que su conversión en mecanismo comunicativo. Pero, si los anillos son poetas, ¿qué es la piedra, el imán? O lo que sería su término comparativo, ¿qué es la musa? En este caso, ya que se empieza con Homero, quizás sea la lengua griega, que canta sin fin, tal vez sin finalidad, lo que sería el derroche, el aspecto no constructivo del poema, lo criticable para un conocimiento, lo que no se puede enseñar. Por eso después en el diálogo los poetas son abejas que liban en jardines musicales y no acumulan, al parecer, nada. Se eligen los adjetivos para el poeta, *pterón*, con sus alas invisibles, diminutas, de insecto, aunque también *ierón*, “sagrado” pero igualmente “rápido”, “veloz”, como un ave mensajera. Sin embargo, dada la volatilidad de los poetas, ahora pienso que los anillos tal vez sean los poemas mismos, los *kalá poiémata*, los buenos poemas, que hacen surgir otros, se encadenan con ellos (Platón, 2016). Pero la “cadena” también puede traducirse como “hilera”, fila larga de poetas en el tiempo, en el espacio de una biblioteca. Sigamos no obstante ese paradigma que impone el alfabeto, una familia de palabras. Porque como se dice en otro diálogo sin conclusiones sobre los referentes de la lengua, acaso todas las palabras derivan de otras y pareciera así que en el origen del lenguaje mismo los nombres decían la verdad sobre las cosas. Entonces *hormao*, un verbo que significar “pensar”,

aunque en el sentido de “planear”, darle vueltas a algo en la cabeza, podría ser el principio de una hilera, de una cadena de versos, y también quiere decir “empezar”, “avanzar”. Y *hormé*, “asalto, impulso, deseo, esfuerzo”, sería ese arranque al comienzo del poema. Lo mismo que su casi sinónimo *hórmema*, también “impulso” pero sobre todo en un sentido más interior, “movimiento del alma”, dice mi sospechoso diccionario español. *Hormós*, por su parte, parece casi lo mismo que la palabra dicha por Sócrates, escrita por Platón, *hormathós*, porque es “cadena”, pero no “hilera”; podría ser un “collar”, una serie de cuentas, anillos ensartados, como si una cuerda los atravesara, los uniera, como si la fuerza magnética se hiciera materia. Y *hormós* es el “amarradero” de los barcos, el puerto. De ahí surge otra palabra de la familia, de esa no arbitraria motivación de los nombres, que no es el plan del poema, vinculado a su técnica, ni el impulso de empezarlo, que confía en la fuerza que se siente, y que es *hormiá*, la “tanza”, el “sedal” de la caña de pescar. ¿Y si en lugar de venir de lo alto, de estar colgado de un magnetismo musical impensado, el poema viniese de abajo, del remanso del río, de la orilla del mar, y se pescara con la *hormiá* para juntarlo a otros poemas, en esa hilera o fila, *hormathós*, que se pone bajo el nombre arbitrario de un cuerpo entusiasmado, momentáneamente más liviano? Así, en lugar de un movimiento agitado, un arrebato, del rapto de lo alto, la poesía podría venir de la quietud y la espera, ligadas a una atadura, y la cadena nos haría pensar que también algo fija a los poetas, en su lengua, en los poemas que leyeron o escucharon, en la eficacia recibida que genera el impulso de renovarla precisamente porque no puede repetirse.

Entre la fijación técnica, lo que se aprende a hacer de la poesía, y el arrebato que se levanta de pronto, que pesca o que recibe lo inaudito, se reitera la antigua paradoja: o bien se posee una capacidad, como lo entiende o lo traduce Menke, un saber hacer, que puede comunicarse de algún modo y que se incorpora a la esfera práctica, y el arte es una posibilidad didáctica –que la poesía pueda ser aprendida por todos, no por uno, según los anhelos más modernos–, o bien se es agente de una fuerza, que no le pertenece al sujeto, que lo devuelve a su origen no consciente, incluso no hablante. La noción de una “fuerza del arte”, que Menke parece tomar, entre otras fuentes, de Nietzsche, afirma la paradoja de Platón como una definición de esa actividad indefinible, y a la que su propia indefinición opone al pensamiento de lo útil, de lo transitivo, de lo meramente indicativo. Entonces la *théia dýnamis*, la fuerza, aunque se despoje de su

divinidad y se traduzca como algo más allá, o más acá, del lenguaje, se atribuye a la misma *tekhne*. ¿Cómo se produce esta unidad entre inspiración y capacidad técnica, si es que una paradoja puede describirse aparte del desglose de sus propios términos? Diríamos que el impulso se apodera de los materiales del arte. Parafraseando a Nietzsche, Menke concluye: “Solo hay arte donde embriaguez y conciencia, juego de fuerzas y conformación de formas, actúan juntas y en contra de sí” (2017, p. 42; subrayado del autor). Y luego añade, tras una cita sobre lo dionisiaco y lo apolíneo que se podría discutir, como ya dije, dado que difícilmente Apolo sea un dios de la maestría técnica ajeno a la manía y a otro tipo de fuerza no consciente: “El artista está dividido en sí; está dividido entre capacidad consciente de sí mismo y fuerza desencadenada embriagadoramente” (p. 42).

Pero la cuestión sería que el artista es un resultado de la obra: porque la hace puede reconocer en él mismo su propia capacidad técnica y el momento del impulso, puede ver de qué manera la repetición de un procedimiento se mezcla con un entusiasmo irreplicable que sin embargo vuelve a ocurrir en cada ocasión. Podríamos decir que el material de la obra, sus elementos sensibles aunque también las ideas que despliega, al volverse técnicamente accesibles por la forma que se les da o que en su misma selección encuentran, representan para el artista, para el poeta, la fuerza de las cosas. Ya que si el impulso proviene, platónicamente, de afuera del sujeto, y los dioses no existen o apenas alegorizan movimientos anímicos, entonces solamente la materia, lo sensible, puede evocarse en el magnetismo que unirá la cadena de elementos poéticos.

Y sin embargo, ¿es verdaderamente una materia la parte de una lengua que significa algo pero que a la vez exhibe su opacidad, su arbitrariedad? Al menos en el ejemplo del *Ion*, lo que transporta al poeta para lograr algo irreplicable en el género que se le otorga prolongar es precisamente una capacidad rítmica, que obedece a la sucesión sonora para después desembocar en un sentido. Esa materia lingüística, construida formalmente, pareciera el origen del impulso, aunque también sería su límite, y en los buenos poemas la forma enlaza igualmente ideas. En la forma, donde se responde a lo improbable de la obra, como unidad de la voluntad y lo no consciente, de la vida sensible y el pensamiento, el poeta comprueba algo que es, algo que no sabe, y también lo que hizo. Así, el que escribe encuentra una representación que le resulta necesaria: porque pudo hacer el poema se concede un yo que pensó su forma, que sintió su fugacidad, y

que tuvo un impulso de hacerlo que no provino de su proyecto, que en el fondo era imposible.

La técnica le permitió hacer la supuesta obra, que por eso se construye sobre el hundimiento de la aparición sensible, que fue la apariencia del impulso originario; el poema se encuentra en esas ruinas del momento aparente, en la belleza de lo que muere o en el deseo de retener algo que se fragmenta y se repite mecánicamente. Tal vez por eso un filósofo pesimista pudo decir que la vida era mortificada por las obras. Puesto que mirado desde la perspectiva de la vida, el arte es algo muerto, fijado, mientras que desde el arte, desde la lectura del poema originario, homérico digámosle, la vida no tiene sentido, si no está escrita, fuera del ritmo y las imágenes y las acciones memorables. Los dioses traman desgracias, o inclusive alegrías, para que los poetas tengan un tema. Y a la inversa, los poemas se organizan y se extravían para que la vida no tenga su único desenlace posible como destino, y en su ritmo, entre sonido y sentido, se representa un vestigio del cuerpo que vivió en el trance de su obra.

La inversión nietzscheana de Platón, que Menke profundiza y argumenta para analizar la historia de la estética e inclusive el presente en el que el consumo del arte lo vuelve relativamente impotente, habrá consistido en afirmar pues la mencionada paradoja: *dýnamis* y *tekhne*, al mismo tiempo, indiferenciables. Por lo tanto, la fuerza, la embriaguez o aun la lucidez exacerbada, el impulso no vendrían de afuera, de algo externo y existente previamente. Antes bien, si se trata de algo que excede o precede al sujeto, estará en el mismo despliegue técnico. El arte sería la fuerza que mueve al artista, que solo se reconoce a sí mismo en su técnica y luego asiste a lo que no sabía de sí mismo ni del sentido de la obra. La fuerza que llega parece indivisible, la misma embriaguez para todos, pero está quebrada, se articula en la serie de fragmentos, porque es un impulso que pone en movimiento todas las formas simbólicas, incluyendo la figura del yo, las imágenes de las cosas, el transporte de los nombres: metonimias y metáforas infinitas que llegan del arte y atraviesan su nueva ocasión de volverse perceptibles.

Sin embargo, la fuerza que imanta cada obra, cada nombre invocado, no procede de la unidad de la poesía, que está hecha más bien de anillos sueltos, algunos perdidos, otros demasiado bien guardados, sino del poema, de uno solo para cada cadena. Si Homero es un imán para Ion, es porque se identifica con el origen de la lengua en su forma simbólica

épica. Pero hay en Safo y Arquíloco otros imanes. Y para nosotros son otras lenguas y otros poemas, que refutan por momentos el sinsentido del fondo de la vida o que nos sacan mediante su embriaguez técnica de la repetición y de la muerte como mera idea.

Por lo tanto, fuera de la idea, es decir, también fuera de la forma adquirida por la obra, se habrá de experimentar su impulso, esa manera en que la fuerza que manifiesta se transformó técnicamente en un objeto, en su apariencia. Pero la obra no explica la posibilidad de un sujeto para hacerla, sino que niega esa conciencia de sí, el saber hacer que se abisma en lo improbable del impulso que logró volverse sensible. Dice Menke: “entonces no solo se sustrae el concepto estético de la obra al modelo general de la comprensión filosófica, sino que también se sustrae la explicación del logro de la capacidad o el poder hacer” (2017, p. 45).

¿Qué logra entonces una obra, el poema de la embriaguez técnica, la fuerza de su magnetismo limitado a una cadena de palabras? Esto es lo que no tiene explicación, puesto que deducir la obra de la capacidad del sujeto, como el acto de su potencia, es convertirla en un fin, en un producto. Pero la poesía es lo que siempre tiene explicación, como dijera un poeta, aun cuando tenga que ser una explicación inescrutable, hecha de imanes, anillos, hilos, abejas y voces de muertos. No se trataría, en la obra, de una realización de lo posible, parece concluir Menke, o sea de una demostración objetiva de la capacidad, como si la técnica fuese un oficio. Hay un lado “natural”, que pertenece acaso al cuerpo y a su desgaste y a su impulso, que se levanta de pronto y llama a las palabras para que pronuncien lo que menos se conoce, lo que nunca se sabe, lo que simplemente hay en un momento del tiempo. La filosofía, en su ilusoria cadena de siglos, le dice al poeta que es el Otro de sí mismo, lo que se escapa del pensamiento para ampliar sus límites. Y sin embargo, si algo hace surgir el poema, como una aparición, no es tanto el carácter informe del pensamiento, sino la sujeción técnica de su impulso a la forma más definida, a su inmutabilidad. Así, el concepto de entusiasmo puede ser dicho de muchas maneras, pero el verso medido y embriagador solo existe de una vez y para siempre.

Referencias

Christoph Menke (2017). *La fuerza del arte*. Traducción: Niklas Bornhauser Neuber. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.

Platón (2016). *Ion*. Edición bilingüe. Traducción, notas e introducción: Carolina Delgado. Buenos Aires: Colihue.



Cuestiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)