

REVISTA STVLTIFFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 9, NÚMERO 1,
PRIMER SEMESTRE DEL 2026
ISSN 0719-983X



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
SEDE PUERTO MONTT



La república como novela: delirio y ficción en la utopía platónica

Republic as a Novel: Delirium and Fiction in Platonic Utopia

Jorge Polanco
Universidad Austral de Chile, Chile

Resumen

Este artículo examina *La república* de Platón como construcción ficcional que, paradójicamente, expulsa de la ciudad ideal a la poesía mediante un relato que es en sí mismo ejercicio de imaginación narrativa. Mediante un análisis textual y conceptual, se argumenta que el diseño de la *polis* ideal refleja un "delirio" autoritario —en términos de control exhaustivo de la vida individual y colectiva— y revela una pugna entre dos formas de ficción: la filosófica y la poética. El estudio explora las tensiones entre el deseo de orden racional y la imposibilidad de eliminar el elemento erótico y creativo que la poesía presenta, estableciendo además un diálogo con la literatura kafkiana que revela continuidades en la relación entre ley, justicia y lenguaje. Se concluye que la expulsión de los poetas puede leerse como gesto fundacional que marca la relación ambivalente entre filosofía y literatura, cuyos ecos perduran en la cultura occidental.

Palabras Clave: Platón, poesía, ficción, utopía, filosofía antigua

Abstract

This article examines Plato's *Republic* as a fictional construct that, paradoxically, expels poetry and poets from the ideal city through a narrative that is itself an exercise of imaginative storytelling. Through textual and conceptual analysis, it is argued that the design of the ideal polis reflects an authoritarian "delirium" —in terms of exhaustive control over individual and collective life— and reveals a struggle between two forms of fiction: the philosophical and the poetic. The study explores the tensions between the desire for rational order and the impossibility of eliminating the erotic and creative element represented by poetry, while also

Recibido: 04/11/2025. Aceptado: 14/01/2026



Jorge Polanco es Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Se desempeña como académico del Instituto de Filosofía de la Universidad Austral de Chile. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6714-5472>

Contacto: jorge.polanco@uach.cl

Cómo citar: Polanco, J. (2026). *La república como novela: delirio y ficción en la utopía platónica*. *Revista stultifera*, 9(1), 97-117. DOI: 10.4206/rev.stultifera.2026.v9n1-05.

establishing a dialogue with Kafka's literature that reveals continuities in the relationship between law, justice and language. It is concluded that the expulsion of the poets can be read as a foundational gesture that marks the ambivalent relationship between philosophy and literature, whose echoes endure in Western culture.

Keywords: Plato, poetry, fiction, utopia, ancient philosophy

La república de Platón constituye uno de los textos fundacionales del pensamiento filosófico occidental, pero también uno de los más paradójicos. Este diálogo, que diseña una ciudad ideal mediante un ejercicio de imaginación narrativa, culmina con la expulsión de los poetas bajo el argumento de que la mimesis poética corrompe el alma y la ciudad. La paradoja resulta manifiesta: una construcción ficcional expulsa a la ficción en nombre de la verdad filosófica. Este artículo examina esta tensión fundamental entre poesía y filosofía, argumentando que el diseño de la *polis* ideal no solo refleja lo que podríamos denominar un “delirio” autoritario —en términos de control y jerarquía exhaustiva de la vida individual y colectiva—, sino que también revela una pugna entre dos formas de ficción: la filosófica y la poética.

El análisis se centra en las estrategias discursivas mediante las cuales Platón construye su utopía mientras desacredita las narrativas poéticas tradicionales. Se parte de la hipótesis de que esta operación no constituye simplemente un rechazo de la mimesis, sino más bien una competencia entre dos modos de creación imaginativa con pretensiones epistémicas y políticas. A través de un examen detallado de algunos pasajes de *La república*, complementado con algunas lecturas contemporáneas, este trabajo busca mostrar cómo la tensión entre filosofía y poesía marca un momento que resuena hasta hoy en la historia del pensamiento occidental.

La república como construcción ficcional

¿De qué sirve el que me enseñes las reglas y los sofismas de los rétores?
¿Qué necesidad tengo de todas estas palabras que no me sirven para nada?
Enséñame, ante todo, a beber el dulce licor de Baco; enséñame a volar con Venus, la de las trenzas de oro. Cabellos blancos coronan mi cabeza. Dame agua, vierte el vino, joven adolescente; aduerme mi razón. Pronto habré cesado de vivir y cubrirás mi cabeza con un velo. Los muertos ya no tienen deseos. (Anacreonte)

La república puede ser considerado el diálogo más delirante de Platón. El diseño de la ciudad ideal conforma desde su intención el deseo excesivo de las pretensiones platónicas. La estructuración racional y compartimentada de esta ciudad se establece a partir de una modificación en la concepción de la justicia. De una definición basada en dar a cada uno lo suyo, se pasa a una subordinación de lo inferior a lo superior, donde se impone una relación jerárquica del Estado a los individuos. En este libro hablar de una *doctrina* de Platón calza con una concepción fija y sistemática de las ideas, cuyas consecuencias traen consigo la división entre las almas, los oficios y las virtudes. La vida en esta utopía se asemeja más bien a una pesadilla, creada por medio de un demiurgo que maneja la mayoría de los ámbitos de la existencia y la política. Los argumentos contrarios interpuestos por Adimanto y Glaucón, acerca de la felicidad de una vida descrita de esta manera, palpitan a lo largo de la conversación, sin que el filósofo alcance una respuesta sólida.

Es interesante observar cómo Platón examina la educación y la literatura que cataloga como perjudiciales, y cómo castiga la mimesis que no se ajusta a su comprensión de la divinidad, a través de una invención que no guarda correlato histórico directo. Paradójicamente, el método con que se vale para querellarse contra la ficción es precisamente una ficción. La república —¡qué delirio!— es un enorme sueño que expulsa de sí a los sueños que concibe como pesadillas. Quizás sea importante enfatizarlo: los libros que se refieren a la poesía, no tratan tanto del *logos* contra el arte mimético, sino de una disputa de dos ficciones. La pugna del poeta y el filósofo constituye la rivalidad entre creadores endemoniados, que combaten por establecer los guiones y la escenografía de este teatro de sueños. Así como los poetas son hablados por las musas, a Sócrates -uno de los padres de la filosofía- le habla un *daimón*.

La incidencia de la poesía en las leyes griegas era sumamente relevante; por tanto, el cuestionamiento a su poder es el primer paso para tomar el cielo de las ideas por asalto. Pensada concretamente la distribución, el procedimiento resulta demencial, un exceso de *logos*. Compartimentar así los aspectos de la vida de esta ciudad perfecta, pareciera devenir en una distopía que funciona al revés de una ensoñación. La fuente de su insuficiencia proviene, quizás, de la falta de erotismo, de una rigidez que repulsa a la seducción; desde este rasgo, la poesía se torna un peligro. Las virtudes que se pueden observar en el atractivo que provoca Sócrates en otros textos, esa especie de imán que convoca a los oyentes como un excelso poeta, disminuyen notoriamente en este diálogo

volviéndose opaco y gris, al acabar en un autoritarismo paranoico que en el futuro despertará los fantasmas de la razón excedida, la productora de monstruos. Es la estructura del *más*, el compromiso de superación que involucra la forma del delirio urbanístico comprendida como historia universal (Canetti, 2019).

Sócrates erótico versus Sócrates rígido: una tensión irresuelta

De acuerdo a Hadot (1998), la seducción de Sócrates es posible gracias a que quien se enamora de él se enamora al mismo tiempo del amor: “la ironía amorosa de Sócrates consiste, evidentemente, en fingir enamoramiento, hasta que quien persigue en sus asiduidades, a través de la inversión de la ironía, acaba enamorándose” (p. 50). Vale decir, la ironía del amor se alcanza por medio de la sustracción. Sócrates no entrega respuestas hechas, como se observa en *La república*:

La tarea del diálogo consiste incluso, en esencia, en mostrar los límites del lenguaje, la imposibilidad, en cuanto al lenguaje se refiere, de comunicar la experiencia moral u existencial (...) la filosofía socrática no es una elaboración de un sistema en solitario, sino despertar de la conciencia, acceso a otro nivel del ser que sólo puede llevar a cabo una relación conjunta. (Hadot, 1998, p. 66)

De esta manera, si bien Sócrates no construye un armazón conceptual, permite a los otros, a partir de su erotismo filosófico, continuar el camino de su propia labor. Como señala Hadot: “Los que aman en Sócrates ese anhelo, ese amor que Sócrates profesa a la Belleza y a la perfección del ser. En Sócrates encuentran, por tanto, el camino hacia su propia perfección” (1998, p. 63). Sócrates, en esta mirada, no se condice con el filósofo racionalista extremo, instaurado posteriormente por Nietzsche, que habría dejado de lado la dimensión erótica en su quehacer. Por el contrario, según Hadot (1998), “al inventar el mito de Sócrates-Eros, uno de los grandes méritos de Platón será, sin duda alguna, haber sabido introducir en la vida filosófica la dimensión del Amor, del deseo y de lo irracional” (p. 65).

Sócrates lograría ese atractivo por medio de la vacilación que crea en el interlocutor. No dice saber; es alguien incapaz de engendrar por sí mismo. Pero esa inanidad provoca la seducción de lo no sabido, de la suspensión. En este sentido, de acuerdo a Kierkegaard (2013), “fijar un retrato suyo es tan difícil que hasta parece imposible, o al menos algo tan fastidioso como retratar a un duende dotado de la capucha que lo vuelve invisible” (p. 84). Una gran diferencia se muestra entonces entre el Sócrates erótico de otros

diálogos, y el Sócrates paranoico y rígido de *La república*. Ciertamente, este último ya no sería Sócrates, siguiendo las distinciones de Søren Kierkegaard (2013) sobre Platón como creador de sistemas y Sócrates como destructor de las creencias.

El delirio autoritario: control del lenguaje y la vida

Si tomamos en cuenta una de las acepciones de delirio proporcionada por la Real Academia de la Lengua Española, en la cual se dice que es “síndrome atenuado de la paranoia caracterizado por la egolatría, manía persecutoria, suspicacia y agresividad” (Real Academia Española, 2019), esta definición calza perfectamente con gran parte de *La república* de Platón. Tanto así que la seriedad y la falta de humor de este sueño expulsa a la risa del escenario (Platón, 1980, 388e). La pesadilla de purificación de la ciudad se evidencia igualmente en el caso de la música, que es de tal manera cercenada que pareciera disuelta en su capacidad de entregar placer (al menos uno que no corresponda a la armonía exigida por el filósofo rey).

En este rol de urbanista, se pone en cuestión también un control del lenguaje, a través de la competencia entre un habla simple, narrada en nombre propio, desenmascarada y referencial; y otra que finge enmascarándose, configurando un estilo que rebasa el lenguaje directo (Platón, 1980, 393a). No obstante, estos dos géneros aparecen expuestos en una ficción, imitados y delineados a partir de hipótesis, hablando incluso por otros. Es más, se asevera que el principal interlocutor de Sócrates, Glaucón, sería un personaje que nunca existió. Hasta ese punto llegaría su relato delirante. Vaya demencia, el ejemplo de lo que debiera ser una narración no imitativa, que se permite corregir a Homero (Platón, 1980, 393d-394), está compuesta por medio de una invención. La planificación del Estado parece elaborada por un obseso, que en sus excesos intenta controlar la muerte, como en el caso hipotético de la ineficacia de un individuo enfermo que no pueda cumplir su labor, dejándolo morir en la supuesta complacencia del mismo afectado. De hecho, las determinaciones que estructuran la ciudad alcanzan a los gobernantes, que serán sometidos a pruebas sobrehumanas —exagerando, a nivel de las “confirmaciones” padecidas por Job en el *Antiguo Testamento*— con el objeto de ver quiénes son los más aptos (Platón, 1980, 413c-414). La desmesura de Platón lo conduce a diseñar, más que una ciudad, una cárcel del alma.

Esta lógica autoritaria que subyace en el proyecto platónico encuentra ecos sorprendentes en la literatura de Franz Kafka, particularmente en su representación de las relaciones entre escritura y

poder. Así como Platón busca establecer un control sobre el lenguaje y la narrativa poética en la *polis*, los personajes kafkianos se enfrentan a sistemas burocráticos donde el lenguaje se ha vuelto opaco e incomprensible. La letra K que designa a los protagonistas de *El proceso* y *El castillo* refleja el anonimato del individuo frente a un poder que lo supera, similar al modo en que los ciudadanos de la república platónica quedan subsumidos en una maquinaria estatal que determina sus vidas. K es el Job moderno. La paradoja reside en que mientras Platón construye deliberadamente un sistema de control lingüístico y político, Kafka expone las consecuencias existenciales de habitar en tales sistemas cuando estos se han vuelto absurdos e incomprensibles para el sujeto. En ambos casos, aunque separados por milenios, se manifiesta una tensión fundamental entre el individuo y las estructuras de poder que buscan determinar su lugar en el mundo.

Ley y justicia: la grieta entre norma y experiencia

La compleja relación entre ley y justicia que atraviesa *La república* encuentra un paralelo devastador en el universo kafkiano. Mientras Platón aspira a una coincidencia perfecta entre la ley y lo justo a través del gobierno de los filósofos-reyes, Kafka explora precisamente la inconmensurabilidad que se abre entre la norma y la experiencia humana de la justicia. En *El proceso*, Josef K. es enjuiciado sin conocer la acusación, enfrentado a un sistema legal que opera según lógicas incomprensibles. Esta situación reverbera con el desafío socrático en *La apología*, donde Sócrates comienza su defensa invalidando el lenguaje mismo del tribunal: “soy orador, pero no al modo de ellos [...] vosotros vais a oír de mí toda la verdad [...] no oiréis bellas frases [...] vais a oír frases dichas al azar con las palabras que me vengan a la boca” (Platón, 2020, 17 a- b). Tanto Sócrates como Josef K. se encuentran en la posición del extranjero frente a un sistema legal cuyo lenguaje les resulta ajeno, pero mientras el primero afirma una verdad singular frente a la generalidad de la ley, el segundo naufraga en la imposibilidad de encontrar un lenguaje que comunique su inocencia.

Esta tensión entre ley particular y justicia universal alcanza su expresión más aguda en el conocido fragmento kafkiano “Ante la ley”, donde el hombre del campo espera inútilmente el permiso para entrar, mientras el guardián le asegura que la entrada estaba destinada solo para él. La ley, que en Platón debería ser transparente y accesible a la razón, se transforma

en Kafka en un dispositivo opaco que promete un sentido que nunca se revela.

En esta perspectiva, en Kafka habría una micropolítica de la anorexia, una premura por la justicia adelgazada frente a la ley, una suspensión de la legibilidad. Los asuntos familiares o individuales conforman desde ya una tensión política, puesto que el poder tiende a rozar otras triangulaciones sociales. Su espacio reducido exhibe desde ya una puesta en cuestión de aquellos lazos. La *Carta al padre* es la muestra de dicho torrente conflictivo con la autoridad; es decir, su representación, ejercicio, incomprensión y sensibilidad. La familia es un átomo político que choca con otros, exhibiendo una sintomatología política. Una ficción ahogada, delirante, en el carácter famélico de la justicia. Y aquello se ve en varios escritores de la época, próximos a Kafka. A comienzos del siglo XX, el lenguaje se ve permeado y fragilizado en general por varios escritores. Kafka se ubica en un momento y en un lugar especial de la cultura europea. En un ambiente donde refulgen Hoffmannsthal, Wittgenstein, Musil, Broch, Freud, Kraus, Worringer, entre otros, poniendo en obra una crisis que continuará posteriormente con nuevos escritores y escritoras fronterizas. Pareciera que los eventos de la lengua demoraran décadas en asimilarse; a pesar de la fuerza expresiva de los autores, el lenguaje contiene una larga duración que las obras literarias van acentuando en su peculiaridad. Los narradores antes señalados atraviesan el fino hilo de la muerte y las palabras que los unen dos guerras enormes, y más que acentuar la discontinuidad —a pesar de sus intentos—, que involucraría desde ya un nuevo comienzo, perviven trabajando en la fragilidad del lenguaje.

Como sostiene Canetti:

La figura del flaco y la del muerto están vistas como una sola: en relación con la idea del Juicio Final resulta una imagen de lo más desconsoladora y fatal que se pueda imaginar. Es como si el flaco o el muerto, que aquí se aúnan, tuviera apenas la vida suficiente para dejarse arrastrar y presentarse ante el Juicio Final. (Canetti, 1986, p. 49)

Este comentario de Canetti a una imagen que Kafka presenta, en su carta a Milena, pone en relación la pulsión de muerte que conlleva la hipocondría y el adelgazamiento que afecta la autoestima de Kafka, conectadas con su escritura y el intento de que Max Brod fuera el albacea que queme su obra. La imagen del ataúd ingresando a las llamas, para dejar tan solo cenizas, ofrece una figura del paralelo con el Juicio Final, mencionado en una carta a Milena (citada por Canetti):

Hace unos años iba mucho en bañador al Moldava; remaba aguas arriba y luego me dejaba arrastrar por la corriente, por debajo de los puentes completamente extendido en la barca. Dada mi delgadez, aquello debía resultar muy curioso visto desde el puente, después de subrayar suficientemente el lado cómico, resumió su impresión de la siguiente manera: parecía como en espera del Juicio Final, en el preciso instante en que se han quitado las tapas de los féretros, pero los cadáveres yacen todavía inmóviles. (Kafka, como se citó en Canetti, 1986, p. 48)

En *El otro proceso*, Canetti va demarcando la condición corpórea y zoológica de la escritura de Kafka, no solo por los animales que incorpora en su literatura, sino también por la misma figura del escritor. Con su necesidad de afirmarse como tal ante Felice Bauer (cuando la conoció llevaba un ejemplar de su primer libro) y la inmediata delgadez, que hace presente en sus cartas complejamente sinuosas en el deseo y autodesprecio, se reúne el vínculo entre corporalidad y escritura del arte moderno como si fuera la constitución anímica de una anorexia verbal. Es una situación paradójica: la escritura es al mismo tiempo una especie de justicia de lo singular y ley general de las palabras.

Como en Dostoievski, se necesita el vértigo para cumplir la tarea: un delirio siempre al límite de la derrota (Freud, 1928/2023). La escritura sería un trabajo de singularidad ante la pretensión de universalidad; una vuelta del cuerpo entregado a la técnica, ya en la misma escritura, como señala Platón en el conocido pasaje del Fedro donde la condena por ser una máquina de olvido (274b-278e). Dice Pietro Citati sobre Kafka: “En la oficina, se sentó delante de la máquina de escribir: aunque fuese incapaz de escribir con todo el entusiasmo de su corazón, al menos sería capaz de hacerlo con ‘la punta de los dedos’” (Citati, 2012, p. 42). Esta fragilidad concentra su energía en las manos, en la colaboración con el teclado, en la máquina de escritura como un modo de darle formato a la experiencia ocupando a la vez el formato de la máquina.

Leída desde Canetti, la delgadez de Kafka sería el aglutinamiento de energías que su escritura requería, puesto que en cierta medida la literatura implicaba una negación de la vida o —mirada desde el ángulo opuesto— una afirmación de ella a través de la palabra: una existencia *hecha* de escritura. Todas las tareas que demanda la vida son desplazadas a una secundariedad para así unificar las fuerzas poéticas. Los rodeos de Kafka ante el casamiento condicen con la imperiosa necesidad de escribir, a pesar del fracaso que supuestamente esta conlleva. Una carta que Canetti aborda justamente sobre los muebles que Felice deseaba tener: esos fuertes y

enormes muebles fabricados para la eternidad; generaron en Kafka una angustia tal que lo impulsó a dejar de lado el proyecto de casarse. Y eso lo hizo después de haber tenido todo organizado y conversado, para el cual se armó una especie de “tribunal” donde asistieron una amiga y una hermana de Felice, junto con un amigo de Kafka; pero, como podía esperarse, las negociaciones cayeron al precipicio. Posteriormente, Kafka escribirá *El proceso*, una ficción que adelgaza el lugar humano frente a las pretensiones de la ley; la vida es sometida a una legibilidad que no es suya. Es para todos y ninguno. ¿Cómo se puede fundar una ley —en este caso, en *La república* de Platón—, remitiendo a la jerarquía universal, pero no singular?

Los endemoniados del tiempo

¿Cuál sería el lugar de la escritura? ¿Se podría comprender como una nueva ley universal? Más allá o más acá de la lectura farmacológica de Derrida sobre Platón, y la justicia hermenéutica en la interpretación de la relación entre oralidad y escritura respecto de la voz metafísica correspondiente del alma, o si acaso Derrida culmina en una nueva metafísica otorgándole a la escritura un rol ontoteleológico (como plantearían a su modo Foucault y Rosen¹), lo sugerente es que la orfandad de la grafía puede comprenderse a su vez como una concepción del todavía-no. Es decir, —como plantea Jameson leyendo a Goethe y, a través de este, a Bloch— los demonios muestran que lo movilizante del habla y la escritura guarda relación con el énfasis temporal. El pasado no sería una anamnesis reiterativa (criticando la herencia platónica), sino un nihilismo constructor de mundo. Esta sería una de las potencias de la poesía, la ficción y la metaforicidad²: “Lo demoníaco es de hecho aquello que preside toda creación, toda producción, en la medida en la que esta última representa la forma de posesión más concreta por parte de una obra que no existe aún en ninguna parte” (Jameson, 1971, p.102).

Según Jameson, esta sería la visión que crea la figura de la novela del artista frente a la novela de detective; la primera construye desde el vacío y la incompletitud, mientras que la segunda inaugura la investigación edípica. Así, asoma una metafísica de lo incógnito como monstruoso, simulacro y ficción frente a su legibilidad; vale decir, dos concepciones inestables del tiempo y el delirio (una de las dificultades de la lectura de María Zambrano, es la estabilidad figural con que lee la *dicotomía* entre filosofía y poesía, en su clásico libro homónimo sobre estos géneros). Por cierto, en estos pasajes, Jameson sigue de cerca a Bloch, quien privilegiaría el futuro ante el pasado: la necesidad de esperanza frente a la solicitud

traumática. Sin embargo, considerando las lecturas benjaminianas, el demonio creativo no surge solo en relación con el futuro, también en la reelaboración del pasado; un doble filo que abarca incluso a figuras conservadoras, dándole una vuelta subversiva a partir de la lectura y el índice de problemas; por ejemplo, en sus trabajos de Lesskow, Valéry, Pirandello, incluso la melancolía baudelaireana.

En lugar de la anamnesis como fuente exclusiva del sentido, implícita en la concepción conservadora del tiempo que desea volver al “origen” perdido u olvidado, asoma la fuerza latente y utópica, tanto de las expectativas de justicia entre generaciones como de los juegos infantiles a través de la plenitud transformadora e inmanente de la vida. Este doble rostro dialéctico del pasado configura su potencia como bien encarnado, la fuerza motriz de la alegoría en la incompletitud, el vacío como silencio y la configuración de representaciones que hacen emerger en cada generación el imprevisto. Los demonios que escapan a la unidad, el egipticismo y la uniformidad del tiempo.

La poesía como virus ideológico

En el libro segundo de *La república* es donde comienza la especulación platónica sobre la constitución de una ciudad ideal, fundada en la satisfacción correcta de las necesidades —delimitando de esta manera el deseo—; los oficios serán revisados en torno a una división del trabajo que se condiga a tales requerimientos. La división del trabajo supone la unidad del alma, es decir, que un individuo solo tiene una habilidad concordante con su alma unitaria e indivisible. Incluso para la época, lo cierto es que las necesidades no parecer ser muchas; es una ciudad más bien austera; apreciación que se presume de algunas insinuaciones de Adimanto y Glaucón. Antes de discutir sus cimientos, se examinan los dichos de los poetas acerca de la divinidad. Adimanto, dialogando con Sócrates sobre qué es mejor la justicia o la injusticia, cita a la “opinión general” y a los poetas, ubicándolos al mismo nivel de autoridad argumentativa. Al situarlos así, Adimanto consigna al pasar el carácter ideológico de la poesía, que, sin revisar sus supuestos, instala y reproduce la *doxa* del vulgo. En palabras de Platón: “Todo el mundo repite a coro que la justicia y la templanza son buenas, pero difíciles y penosas y que la injusticia y la intemperancia son gratas y fáciles [...] Los dioses mismos, afirman, ofrecen a muchos hombres virtuosos toda suerte de calamidades y de una vida miserable, en tanto que proceden de muy otra manera con los malos” (1980, 364a-b).

El virus que se instala en la ciudad ideal es corrosivo y letal. El desarrollo del argumento va conduciendo a una justificación de la impiedad y a la disolución de la moralidad, parecida al famoso razonamiento de Kirilov en *Los endemoniados*: si Dios no existe, todo está permitido. Si se parafrasea hasta las últimas consecuencias la tesis de Protágoras del hombre como medida de todas las cosas, ya se encontraría anunciada la frase de Dostoievski en los diálogos de Platón. La separación entre la esfera divina y la humana trae consigo la falta de reglas justificadas de antemano. Si la divinidad no premia a los mejores, ¿qué necesidad habría de contener los deseos y disimular una virtud al acometer una injusticia? Pues la injusticia ya vendría autorizada desde arriba, pensando jerárquicamente. Con esta fórmula se extrae la moral de la ciudad, llevando a cabo la concepción de *El príncipe* de Maquiavelo, la escisión entre la teología y la política.

La noción de una divinidad justa o injusta repercute en el tipo de vida que se establecerá en esta nueva organización. Si fuera de modo adverso, es decir, que los dioses hubiesen lanzado al ser humano al mundo como si se riera de él, no dándole ninguna pista del sentido por el cual nació, y este ser humano se percatase de que está esperando algo o alguien que nunca llega, los límites de la moralidad y la política no tendrían razones para imponerse. Todos navegarían hacia el mismo naufragio, sin distinciones y con la única misión de salvarse como fuese posible. De ahí que sea tan importante para Platón sostener la tesis de una veracidad divina, asociada desde ya a su bondad. Posteriormente, las ramificaciones de este problema se dejarán sentir en Descartes y Pascal, en ese hermoso riesgo que constituye la filosofía, al apostar por una determinación de la divinidad.

Para la conformación de la ciudad es necesario, por ende, limitar aquello que los poetas dicen acerca de los dioses. Es un mandato pedagógico, moral y político, como siempre, de lo que sería bueno o malo para el hombre con el fin de conformar un individuo y un Estado armonioso. La poesía sembraría la enfermedad de la disgregación y la disolución de la comunidad (así leído, tal vez este libro sea el testimonio de una mirada apocalíptica, en vez de utópica, acerca del destino de Grecia). Por lo demás, en esta exacerbada organización, ¿dónde cabría un filósofo como Sócrates? ¿Qué sucedería con su constante examen? ¿No sería desde ya un individuo peligroso para las bases de la *polis*? ¿No habría que enviarlo a beber la cicuta o expulsarlo? —Sócrates, otra vez, poeta—. Pues, en la concepción de Platón, el filósofo es una especie de médico que regula las leyes y mantiene la organización correcta del cuerpo de *La república*. Se cuida de una *polis*

malsana, es decir, aquella que intenta satisfacer deseos innecesarios, como los que persiguen los cazadores y los artistas, dedicados a la “imitación por medio de figuras y colores”, a la que unen la música, como “los poetas y su cortejo de rapsodas, actores, bailarines, empresarios, y también fabricantes de toda clase de artículos” (Platón, 1980, 373b-c).

La obsolescencia de las actividades poéticas en la ciudad reside en sus deseos improductivos: una duplicación innecesaria (semejante al argumento esgrimido por Aristóteles contra Platón). Con mayor rigor, podríamos decir que es una triplicación, tal como Platón entiende la realidad vicaria a la que se ciñe la poesía. A partir del ejemplo de la cama, “creada” en primer lugar por la divinidad, después por los artesanos y, por último, copiada por los pintores y poetas, la labor de estos últimos queda relegada a un nivel inferior e innecesario (Platón, 1980, Libro X). Al establecer estos tres niveles, se presume que la poesía plasmaría también una concepción de la divinidad, copiada por la apariencia y no por su carácter esencial. En esta perspectiva, se entiende también que la poesía sea acusada de elaborar una mimesis incorrecta. Si leemos este asunto desde la actualidad, es parecida a la querella por los medios de comunicación y su capacidad, a partir de las imágenes visuales, de controlar y fabricar el terreno ideológico que opera en las masas. “Las figuras y los colores” se asemejan al objeto técnico de la televisión; a través del espectáculo, crearían deseos innecesarios y errados. El cortejo de rapsodas, actores y empresarios, si bien parece una ironía, apunta igualmente a las implicaciones económicas y al poder que mueve a esta producción persuasiva fabricada con la poesía. Es la injerencia del espectáculo, de sus efectos en la educación de los ciudadanos. Como mencionaremos más adelante, Aristóteles también abordará esta seducción, pero de una manera más benevolente, puesto que la catarsis posibilita una terapéutica de las pasiones. Aristóteles no quiso crear una ciudad ideal.

Mimesis platónica versus mimesis aristotélica

En esta utopía, la vigilancia que opera sobre todos los individuos, determinando su estrato y división del trabajo, afecta al poder de la imaginación. En el libro décimo, Platón pondrá en tela de juicio la experticia de Homero, comparándolo con los máximos sabios de su tiempo. En el caso de la planificación en la guerra, con Tales de Mileto; en la legislación, con Licurgo, Carondas y Solón; en la educación, con Pitágoras. Al contraponerlos con estos sabios, intenta invalidar su autoridad,

asemejándolo incluso a los sofistas. Su peligro radica en las potencias de lo falso y las malas costumbres que el poeta puede suscitar. En este aspecto, la pintura tampoco se salva de la censura. En Platón, el peligro que reviste la perspectiva proviene de la confusión que crea en el alma. La imitación contiene dos vertientes: el oído (la poesía) y la visualidad (la pintura). Esta última lleva al error, captando con su espejismo solo una parte y no la totalidad. De ahí que sea tan complejo para Platón que alguien alcance a “pintar” el mundo de las ideas.

Según Crombie (1979), Platón “da por supuesto que intentamos ser como los personajes que admiramos en los libros; y esto no es cierto” (p. 103). Aunque pervive un infantilismo en su mirada acerca del hombre, a la vez observa —como el psicoanálisis— que los años más importantes en la conformación del temple son los primeros. Por eso, la censura debe ejercerse sobre las fábulas, inclusive sobre las más reconocidas por la comunidad, como las de Homero y Hesíodo, escogiéndolas aquellas que se condicen con la concepción “egipcia” del arte y la divinidad. Esta momificación del arte conlleva una falta de humor que pasma, expulsando el gozo de la comedia en *La república*: “tampoco conviene que nuestros jóvenes sean propensos a la risa. Una risa violenta trae generalmente consigo una alteración violenta del ánimo” (Platón, 1980, p. 113). Quizás, para ser más benevolentes con Platón, esta sentencia extrema viene llagada por la responsabilidad de Aristófanes en la condena de Sócrates. En este punto la condena contra la poesía no versa sobre su duplicación, sino por no llegar a ser una mimesis correcta.

En este aspecto se observa la diferencia con Aristóteles, para quien el arte es definido también como mimesis, aunque esta contiene la posibilidad de re-producción. Hay un grado de creatividad inherente en el acto mimético, que permite establecer la diferencia con Platón. La poesía no es mera duplicación, una copia servil de un origen, la mimesis consiste en una re-creación natural del ser humano. La poesía contendría ya una capacidad de abstracción inherente a su quehacer. La poesía, señala Aristóteles, imita acciones, no hombres concretos; aquella sería la diferencia crucial con la historia. Además, con ella se permite purificar las pasiones y vivir una vida más dichosa, a través de sus efectos catárticos. Como parafrasea Menéndez Pelayo (1944):

el pobre se consuela y sufre más resignadamente la mendicidad viendo en Telefo a otro más pobre que él; el iracundo encuentra en los furores de Alcmeón medicina para sus propios furores; el cojo se siente menos infeliz

que Filoctetes, etc. En suma, la mente se olvida de los propios males, compadeciendo los ajenos. (p. 19)

De aquí que Aristóteles emprenda una defensa de la poesía, en un apartado que, leído en contraposición con estas formulaciones de *La república*, puede interpretarse como una respuesta a Platón. Según Paz (1994), Aristóteles

concibe la creación poética como imitación de la naturaleza. Solo que, según se ha visto, no se puede entender con toda claridad qué significa esa imitación si se olvida que para Aristóteles la naturaleza es un todo animado, un organismo y un modelo viviente. (p. 160)

Sea cual fuere su objeto, la mimesis y la poesía conforman modos técnicos, un conocimiento que, aparte de ser la primera forma por medio de la cual aprendemos y aprehendemos del mundo (es decir, imitando y copiando gestos), conforman un saber ya por sí mismo valioso. En tanto amante de la poesía, Aristóteles llegará a sostener —según Cappelletti, en su introducción y traducción de la *Poética*— que todo arte lleva consigo una dosis lírica, una fuerza poética, incluso en la mente del filósofo cuando piensa (Cappelletti, 1987, p. XI). El acto puro del conocimiento, el que permitiría crear como acto absoluto (cerca del desvío o al *clinamen*, quizás), es el *nous poétikos* (Cappelletti, 1987, p. XI). La poesía, llevando a extremo el argumento de Aristóteles, sería la fuente de la filosofía.

Si se plantea esta concepción en correlato con Walter Benjamin y Erich Auerbach, el término mimesis —ya complejo entre Platón y Aristóteles— se sigue complejizando conceptualmente. Si se advierte que en la época de Schiller, en *Las cartas de la educación estética del hombre*, la construcción de lo sensible colabora en la preformación de la ética y el conocimiento científico en el Estado, donde la articulación de una estética indica una sobredeterminación del mundo, una formación sensible en la configuración pública. En otros términos, la mimesis no es una mera representación, sino un modo de articular la realidad, un despliegue de los seres humanos —y, con su especificidad, de las criaturas en general— que permite una cierta comprensión subjetiva y postsubjetiva del entorno. El arte jugaría el rol de darle lugar a la configuración del conocimiento, porque desde ya es un saber.

A pesar del privilegio unilateral de la cuantificación, la razón instrumental y, sobre todo, el capitalismo, una corriente alterna recorre la modernidad. El despliegue de la educación sentimental se muestra en el crecimiento de la novela de formación, a cuya estructura responde la

fenomenología del espíritu hegeliana (Berman, 1988; Jameson, 1971). Ya sea Goethe, Dostoievski, Flaubert, Tolstoi, etc, mostraron en el siglo XIX la potencia de la representación para dar cuenta de las formas estructurales de la modernidad y el capitalismo; en cuanto mimesis, articulan un saber en las fuerzas expresivas a la par de las conceptuales. Según Jameson:

la novela es siempre un intento de reconciliar la consciencia del escritor y lector con el mundo objetivo en general: de modo que los juicios que hacemos de los grandes novelistas no recaen sobre ellos, sino sobre el momento de la historia acerca de la cual reflexionan y sobre el que sus estructuras dictan sentencia. (1971, p. 40)

Esta perspectiva de análisis es la que establece también Marshall Berman sobre Goethe y el surgimiento del capitalismo en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Incluso, a pesar de las distancias, esta concepción está implícita en las comparaciones de George Steiner en *Tolstói o Dostoievski*, al comentar los personajes, los deseos y las geografías de las novelas rusas, norteamericanas y europeas del siglo XIX. Funciones poéticas y políticas de literatura, en cuanto recepciones de la superestructura y la estructura de la sociedad en sus deseos y afanes, como puede leerse también en Lukács, y los ya mencionados Benjamin y Auerbach.

La formación histórica de los sujetos modernos pasa por distintos momentos de estructuración; para ello, la mimesis ha conformado una instancia en el proceso de individuación del capitalismo, cuyo sentido político es clave en el confuso aprendizaje de cada generación sobre el mundo —también en el diagrama de la ciudad platónica—. Aristóteles propiciará, con su terapéutica del arte, un sincretismo que articula en la imaginación la cosmogonía creadora de mundo. Una posición sobre deseos y pulsiones, siempre a completar en cada sociedad. Inclusive, si se piensa en términos de larga duración, en el privilegio de la acción en los análisis de la *Poética*, pueden advertirse formaciones latentes en los rasgos ontoteleológicos de la mimesis como figuraciones metafísicas. Tanto en el deseo de *telos* —tan presente en las novelas, como muestra Benjamin en *El narrador*— como en el privilegio de la praxis, en Occidente se ha configurado un énfasis del movimiento, de la producción y la noción de tiempo lleno, que anticiparía y crearía a largo plazo una horma o un zócalo que daría lugar a un cierto tipo de vivencia metafísica del capitalismo. Leyendo a Duchamp, Pablo Oyarzún articula esta hipótesis sobre la anestética y el retardo que pone en liza el trabajo desobrado del artista francés (Oyarzún, 2000). Su peculiar anorexia creativa, en cuanto anestesia, suspendería la

potencia y, junto con ello, mostraría el rasgo productivo que configura el pensamiento griego, latente en la ontología moderna. El afán de la obra es un modo de la acción que se aventura productivamente en el mundo.

La concepción divina como fundamento del conflicto

Según Cacciari (1996),

tal es la paradoja: el arte es condenado no porque es *mimesis*, sino porque *no es mimético* [...] Lo que Platón denuncia, afirmando que se trata de una diversión, de un juego de niños, de un espectáculo, es la *hybris* extraordinaria que está en el origen de este tipo de producción. Esta *hybris* extraordinaria es la del poeta al que le gustaría verse libre de las tareas pedagógicas que le asigna la tradición. (p. 24)

En esta ponderación, se ponen en juego dos concepciones de la divinidad desarrolladas por Platón cuando evapora el destino trágico, entablando dos preguntas fundamentales acerca del carácter divino:

¿Crees tú que un dios sea una especie de mago, capaz de tendernos lazos y asumir formas diversas, ya en realidad presente y cambiando su apariencia en muy distintas figuras, ya ofreciendo de sí mismo fantasmas engañosos y sin realidad? (Platón, 1980, 380d)

Esta primera pregunta remite a la concepción poética de los dioses, cuyos rasgos muestran una naturaleza cambiante y distorsionadora de la verdad. Es el mismo argumento de Platón contra de los sentidos y la corporalidad. Mientras que la segunda pregunta, alude a la filosofía: “¿O no crees, en cambio, que es un ser simple, incapaz más que ningún otro de apartarse de la forma que le es propia?” (Platón, 1980, 380d). Esta es la manera como Platón concibe la divinidad, inmutable, perfecta y verídica, a través de la simplicidad de una forma idéntica; es la manera en que a la filosofía platónica le acomoda más el arte. De acuerdo a Cacciari (1996),

De ahí la *arcaica*, en el sentido fuerte del término, “nostalgia” egipcia de Platón: las melodías y los templos de los egipcios son construidos desde siempre siguiendo figuras inmutables (Las leyes, II, 656 e). La poesía épica y la tragedia (que se funda en el *mythos*), por el contrario, introducen una metamorfosis en las formas del arte, una inquietud incesante que las hace de-lirar [...] Pero el fundamento de este “delirio” reside en su concepción misma de lo divino. (p. 16)

Esta inquietud del arte que señala Cacciari encuentra su expresión moderna en lo que podríamos llamar, siguiendo a Freud, “lo siniestro” (*das Unheimliche*) en Kafka: esa extrañeza inquietante que surge cuando lo

familiar se revela como ajeno y amenazante. Así como Platón busca expulsar de la ciudad los elementos que introducen desorden e incertidumbre, la literatura kafkiana explora precisamente esos espacios de indeterminación donde el sujeto se enfrenta a sistemas que deberían ser comprensibles, pero se han vuelto opacos. La imposibilidad de escribir atraviesa la experiencia kafkiana: “la imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir en alemán, la imposibilidad de escribir de modo diferente. Se puede agregar una cuarta: la imposibilidad de escribir” (Kafka, como se citó en Deleuze y Guattari, 1978). Refleja una fragilidad del lenguaje que Platón intenta superar mediante la imposición de un orden discursivo unívoco. Mientras la república platónica aspira a la transparencia absoluta del significado, el universo kafkiano habita en los intersticios del sentido, en esos espacios fronterizos donde el lenguaje muestra sus limitaciones.

Esta es la razón, desde el punto de vista religioso, por la cual Platón destaca de manera radical y desmesurada los rasgos impíos, perjudiciales y contradictorios de las fábulas y, por extensión, de la poesía. De todos modos, en el Libro décimo, Platón dejará abierta la posibilidad de una imitación, que sería la más difícil de lograr: la mimesis del espíritu sosegado, igual a sí mismo, que es el ideal del sabio.

La muerte como campo de batalla

En el Libro tercero, la disputa con la poesía comienza *versando* sobre el temor a la muerte. Platón enumera los casos poéticos que serían necesarios extirpar con el fin de suspender en los guardianes sus temores. Esta es la faceta apuntada en el *Fedón* de la querrela entre la filosofía y la poesía: la manera de asimilar la muerte. El aspecto trágico de la vida es llevado a tensión debido a su inconveniencia. Un ejemplo patente de la actitud trágica, conducida a su extremo, es el que señala Nietzsche (2003) en el *Nacimiento de la tragedia*: la recomendación del oráculo es, primero, no haber nacido, y la segunda, morir pronto. La muerte es algo insoluble, incontrarrestable, ante lo cual solo queda la celebración de la vida o el enfrentamiento desnudo con el fin irreparable. Pero en Platón esta mirada no es conveniente para la *paideia*: los niños y los adultos deben vivir libres y temer solamente a la esclavitud. El filósofo intenta eliminar las pasiones extremas, restringir la catarsis, e imponer un ideal de hombre que deje atrás el patetismo trágico. La filosofía será —como ejemplifica con Asclepio en el Libro décimo— una especie de medicina de la poesía. De acuerdo a Platón, la tragedia se comporta igual que los niños, que son golpeados y se dedican

a lamentarse del daño recibido. A esta actitud inmadura, la filosofía le opondrá la serenidad de las pasiones (Platón, 1980, Libro X).

El nuevo héroe será el hombre virtuoso que logra bastarse a sí mismo, extremando el ideal del sabio como maestro de sí. El virtuoso no considerará tortuosa la muerte, ni la suya ni la del prójimo. No llorará sobre el cadáver del amigo como en la poesía homérica, porque será menos dolorosa la muerte de un familiar o un ser querido. Con este modelo de sabiduría, Platón pretende disminuir los deseos que llevan al dolor; de tal modo que alcanzará a moderar las pulsiones y sus quejas, eliminando de las manifestaciones artísticas a las mujeres “vulgares”, los hombres cobardes y los dementes (todos cercanos a los poetas). La pregunta que asoma aquí, con estas censuras y sus intenciones, es si esta búsqueda por reducir la lamentación y los modelos impropios no consiste en sí misma en una mirada delirante del ser humano.

Al contrastarlo con Aristóteles, su discípulo muestra mayor compasión y entendimiento de la grisácea existencia humana, ponderando los beneficios terapéuticos que ofrece el arte. La demonización de ciertas manifestaciones poéticas trae consigo la creación de un gran demonio, fabricado con la arcilla dejada por la castración del deseo. Si bien los dioses no pueden mentir, los guardianes de la *polis*, sí. ¿Percibe Platón la demencia de esta afirmación?: “Y nuestro poeta —dice Platón— será otro más austero y menos agradable, o menos diestro artífice de fábulas, que nos imite tan sólo la locución de un hombre mesurado” (Platón, 1980, 398b). Agréguese lo dicho con anterioridad: “A causa de ello (los poetas que no siguen la concepción de la divinidad, 391d-e), debemos poner término a semejantes ficciones, no sea que engendren en nuestra juventud gran inclinación al mal” (Platón, 1980, 392a). Desde esta perspectiva, se confirma que la ficción de *La república* consista en la batalla que continúa la lucha entre dos delirios. Es una epistemología de la rivalidad; Platón establece que en el arte existe una división tripartita: quien utiliza un objeto, quien lo fabrica y quien lo copia. Esta clasificación es jerárquica, tal como la división del alma y la ciudad, donde los poetas quedan exiliados del conocimiento.

Algunas conclusiones

En el Libro décimo, después de la escena de la expulsión, Platón abrirá la posibilidad al futuro para hacer volver la poesía, siempre y cuando acredite su utilidad en la *polis*. Esa defensa la llevará a cabo Aristóteles en la *Poética*, ofreciendo un acápite dedicado a las ofensas usuales contra los poetas y mostrando la distribución técnica del drama. Si se lee con atención, la

Poética permite el reingreso de su amor a los amantes de la poesía, hallando una utilidad noble a sus efectos dentro de la ciudad.

Según Alegre Zahonero (2017), “el surgimiento de la Modernidad puede entenderse como un triunfo del platonismo: desde el punto de vista del conocimiento [...] los poetas parecen haber sido expulsados definitivamente de la ciudad” (p. 77). Aunque Platón permite darle la voz a los amantes de la poesía, no a los poetas mismos, la respuesta de los creadores puede leerse a través del nacimiento del poema moderno y el inicio del romanticismo, que enfatiza la conciencia de los creadores en sus propios recursos. Es una lectura moderna como la que ofrece Rimbaud en la conocida “carta del vidente”, el paseante de urbano en Baudelaire o la descripción técnica de Allan Poe en la hechura cuasi fabril de su poema “El cuervo”, en tanto desglose de las principios compositivos en la escritura y el lugar del poema. Como muestra Pound (1968), la poesía no es solo *fanopeia* (imagen) y *melopeia* (ritmo), también *logopeia* (inteligencia contextual e ironía). Aun cuando la expulsión de los poetas contiene matices, como los que mencionamos respecto a las capacidades imaginativas de Platón, sus efectos se han dejado sentir hasta el día de hoy. La expulsión provocó una escena traumática que ha persistido bajo diversas articulaciones.

De todos modos, pese a las continuas metáforas peyorativas sobre la poesía, Platón llegará a confesar en el Libro décimo el aspecto biográfico que lo hace amar la poesía. Su misma *escritura* es un testimonio de aquello. Tómese en cuenta que el filósofo salva del ostracismo a la poesía lírica y Auerbach (2008) lo leerá a contrapelo: Platón es un ampliador de las figuras poéticas, haciendo entrar a la filosofía en la poesía. En sus enunciados, *La república* se deja llevar por la ficción del *como si* que decanta en un delirio autoritario, en lugar del delirio erótico con el cual escribe gran parte de sus diálogos. ¿Cómo se condice aquello con el deseo que debiera movilizar la ensoñación hacia una ciudad utópica? ¿Cómo persuadir con este delirio a expulsar el delirio de la poesía? La ironía consiste en que la poesía desnuda a carne viva el carácter trágico de la existencia, acercándola a una comprensión descampada y también técnica, dando expresión a un *logos* que la filosofía intenta tranquilizar. ¿La poesía como *logos* y la filosofía como desmesura? Hasta aquí llegaremos, y dejaremos en silencio lo que podríamos llamar la tragedia expresa que marcó a Platón: el delirio que intenta remediar el juicio de Sócrates a través de la escena dramática de la expulsión de los poetas de la *polis*. Porque los poetas tampoco saben nada

acerca de la muerte; pero la imaginan, la cantan o la escriben. ¿Qué más se puede hacer?

Notas

¹ En su apostillas a ¿Qué es un autor? De Foucault, Daniel Link plantea esta querella en torno a Derrida y Barthes, ante el lugar metafísico en que terminan ubicando a la escritura por sobre las prácticas (Foucault, p.70). A su vez, Xavier Ibáñez consigna en Stanley Rosen la importancia que este último establece sobre el silencio -discutiendo la lectura derridiana sobre Platón- respecto de la preeminencia de la escritura; es decir, a contrapelo, la ausencia moviliza tanto el habla y la escritura; una *noesis* vinculada a las *Agrapha dogmata* (Ibáñez, pp. 211-213) y, quizás, más próxima a la poesía, si se lee en términos celanianos. De todos modos, una versión más amplia sobre el lugar de la literatura por parte de Derrida, puede leerse en “Esa extraña institución llamada literatura” (2020), donde el relato autobiográfico trama, de soslayo, una práctica emotiva anterior al lugar de la escritura.

² Esta discusión sobre el poder cognitivo de las metáforas, las figuras y las imágenes, se ha planteado de diferentes modos en la relación entre poesía y filosofía. Por ejemplo, en su estudio introductorio, Jéssica Sánchez Espillaque establece una comprensión abierta de la metáfora sobre la labor de Ernesto Grassi en su rescate del humanismo, frente al desconocimiento de Heidegger:

Nuestra intención es la de mostrar, con los argumentos grassianos, la novedosa filosofía *ingeniosa* de los humanistas retóricos del Renacimiento que, mediante el uso de metáforas, fábulas y mitos, fueron capaces de representar el carácter *metamórfico* de la realidad [...] la univocidad que demanda la filosofía racionalista constriñe el pensamiento fantástico, que, mediante metáforas, puede representar la proteica realidad. (Grassi, 2019, pp. XXXII-XXXIII)

Hans Blumenberg también señala esta relación entre Mitos y *Logos* respecto del lugar en la metáfora, sobre todo la metáfora absoluta en Platón, al establecer el desplazamiento de la metafísica hacia la imagen en la resolución de los argumentos (2018). Este lugar del mito y el *logos* —como se conoce hace ya un siglo sobre la discusión delineada contra el “milagro griego”— tiene ya un largo debate que pone en liza la mutua convivencia; ya sea en Vernant, Cornford, Ramnoux, Loraux, Brisson, Oyarzún, incluso Nietzsche.

Referencias

- Alegre Zahonero, L. (2017). *El lugar de los poetas: Un ensayo sobre estética y política*. Akal.
- Auerbach, E. (2008). *Dante, poeta del mundo terrenal*. Acantilado.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.

- Benjamin, W. (2008) *El narrador*. Metales Pesados
- Cacciari, M. (1996). *El ángel necesario*. Visor.
- Canetti, E. (1986). *El otro proceso de Kafka*. Muchnik Editores.
- Canetti, E. (2019). *Arrebatos verbales*. Debolsillo.
- Cappelletti, A. J. (1987). *Poética*. Monte Ávila.
- Citati, P. (2012). *Kafka*. Acantilado.
- Crombie, I. M. (1979). *Análisis de las doctrinas de Platón*. Alianza Editorial.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1978). *Kafka: por una literatura menor*. Ediciones Era.
- Freud, S. (2013). *Dostoievski y la muerte del padre*. En *Cordelia es la muerte. Escritos de Sigmund Freud sobre arte y literatura*. (pp. 99-121). La Pollera. (Obra original publicada en 1928).
- Grassi, E. (2019). *La preeminencia de la palabra metafórica. Heidegger, Maestro Eckhart, Novalis*. Anthropos.
- Hadot, P. (1998). *¿Qué es la filosofía antigua?* Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, F. (1971). *Marxismo y forma: Teorías dialécticas de la literatura*. Akal.
- Kierkegaard, S. (2013). *El concepto de la ironía en constante referencia a Sócrates*. Trotta.
- Menéndez Pelayo, M. (1944). *Historia de las ideas estéticas en España* (Vol. 1). Glem.
- Nietzsche, F. (2003). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial.
- Oyarzún, P. (2000). *Anestésica del ready made*. Arcis-Lom.
- Paz, O. (1994). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Platón. (1980). *La república*. Editorial Nacimiento.
- Platón (2020). *Apología de Sócrates*. Gredos.
- Pound, E. (1968). *El ABC de la lectura*. Ediciones de La flor.
- Real Academia Española. (2019). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). <https://www.rae.es/>
- Steiner, G. (2002). *Tolstói o Dostoievski*. Siruela.

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 9, NÚMERO 1, PRIMER SEMESTRE DEL 2026
ISSN 0719-983X

Editorial: Nuevamente, política y crimen

Juan Antonio González de Requena Farré

La máquina que solo mata: epistemología del miedo, normalización del exterminio y el ocaso de la palabra

Francisco Tiapa

Más allá de la nostalgia trumpista: algunas reflexiones sobre las bases mitológicas del discurso político antiinmigrante en el populismo reaccionario estadounidense

Gerardo Vélez Argueta

Nihilismo, valores y política. Wendy Brown, lectora de *Política como vocación* de Max Weber

Nicolás Fraile

***La república* como novela: delirio y ficción en la utopía platónica**

Jorge Polanco

***La ciudad de Gonzalo Millán* como procedimiento técnico**

David Bustos

Estética negra e intervención cultural en la revista *Mandrágora*

Jonathan Salas Yañez