
BOLETÍN DE ESTÉTICA

**BERGSON Y EL CONCEPTO DE IMAGEN
EN LOS ESTUDIOS SOBRE CINE DE DELEUZE**

Pablo Enrique Abraham Zunino

FILOSOFÍA, POESÍA Y POLÍTICA EN CARLOS ASTRADA
Notas para una lectura de *El mito gaucho* (1948)

Martín Prestía

Nota

ARTE Y NATURALEZA EN LA ARQUITECTURA DE CRISTAL
Las críticas de Ruskin y Semper

Valeria Castelló-Joubert

Comentarios bibliográficos

**BERGSON Y EL CONCEPTO DE IMAGEN
EN LOS ESTUDIOS SOBRE CINE DE DELEUZE**

Pablo Enrique Abraham Zunino

**FILOSOFÍA, POESÍA Y POLÍTICA EN CARLOS ASTRADA
Notas para una lectura de *El mito gauchó* (1948)**

Martín Prestía

Nota

**ARTE Y NATURALEZA EN LA ARQUITECTURA DE CRISTAL
Las críticas de Ruskin y Semper**

Valeria Castelló-Joubert

Comentarios bibliográficos

AÑO XV | INVIERNO 2019 | N° 48

ISSN 2408-4417

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Editorial

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo E. Pavese (Universidad de Buenos Aires) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue)

Comité Académico

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Eleonora Orlando (Universidad Nacional de Buenos Aires, CONICET) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires, CONICET) – Mario A. Presas (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung, Berlín)

El *Boletín de Estética. Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas* aparece cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Dirigido a un público especializado, su objetivo es contribuir al desarrollo de la estética y la filosofía del arte en el mundo académico de habla hispana a través de la difusión de trabajos originales.

Esta publicación integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y la Scientific Electronic Library (SciELO). Se encuentra indizado en: SCOPUS (Elsevier), ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), The Philosopher's Index, Latindex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia) y Binpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas) y LatinREV (Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades, FLACSO).

<http://www.boletindeestetica.com.ar/>

Contacto: boletindeestetica@gmail.com

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía, Centro de Investigaciones Filosóficas. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires. © Centro de Investigaciones Filosóficas. Queda hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

ISSN 2408-4417

Diseño gráfico: Verónica Grandjean Maqueta original: María Heinberg

Invierno 2019

SUMARIO

Artículos	5
Pablo Enrique Abraham Zunino Bergson y el concepto de imagen en los estudios sobre cine de Delueze	7-46
Martín Prestía Filosofía, poesía y política en Carlos Astrada: notas para una lectura de El mito gaucho (1948)	47-71
Nota	73
Valeria Castelló-Joubert Arte y naturaleza en la arquitectura de cristal: las críticas de Ruskin y Semper	75-88
Comentarios bibliográficos	89

ARTÍCULOS

Pablo Enrique Abraham Zunino es Doctor en Filosofía por la Universidad de San Pablo (USP), Profesor Adjunto de la Carrera de Licenciatura en Filosofía de la Universidad Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e Investigador del Núcleo de Pesquisa y Extensión Filosófica (NUPEF). Exbecario del Programa de Posdoctorado en Filosofía de la USP, integra el Grupo de Investigación *Deleuze: Ontología práctica* en el marco del Programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL/UBA). Es autor de *Bergson: a metafísica da ação* (2012). Correo electrónico: pabloibr@yahoo.com.br

Martín Prestía es Licenciado en Ciencia Política con especialización en Teoría y Filosofía Política por la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde realiza el doctorado en Ciencias Sociales con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET). Es, asimismo, Maestrando en Ciencia Política del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Se desempeña como Profesor Adjunto de Historia Económica Contemporánea en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ) y de Ciencia Política en la Universidad de Ciencias Económicas y Sociales (UCES). Correo electrónico: martinprestia@gmail.com

BERGSON Y EL CONCEPTO DE IMAGEN EN LOS ESTUDIOS SOBRE CINE DE DELEUZE

Pablo Enrique Abraham Zunino

Pablo Enrique Abraham Zunino

Universidad Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)
Núcleo de Pesquisa y Extensión Filosófica (NUPEF)

Bergson y el concepto de imagen en los estudios sobre cine de Deleuze*

DOI: 10.36446/be.2019.48.87

Resumen

El objetivo de este artículo es destacar la especificidad de la recepción deleuziana del pensamiento de Henri Bergson a propósito del concepto de imagen a partir de su desarrollo en los libros sobre cine de Gilles Deleuze: *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1* (1983) y *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2* (1985). Este análisis tiene una relevancia singular sobre los diversos planos de la experiencia: estéticos, ontológicos, políticos y pedagógicos. Se trata de mostrar de qué manera la teoría de las imágenes, propuesta por Bergson en *Materia y memoria* (1896), es reinterpretada por Deleuze asumiendo nuevas posiciones filosóficas, cuyo alcance excede el de la propuesta original, manteniendo, con todo, la absoluta coherencia argumentativa.

Palabras clave

Estética francesa contemporánea- Filosofía del cine- Teoría de las imágenes - Movimiento - Tiempo

Bergson and the Concept of Image in Deleuze's Studies on Cinema**Abstract**

The aim of this article is to highlight the specificity of the Deleuzian reception of Henri Bergson's thought about the concept of image from its development in Gilles Deleuze's books on cinema: *Cinema 1: The Movement Image* (1983) and *Cinema 2: The Time-Image* (1985). This analysis has a singular relevance on the various levels of experience: aesthetic, ontological, political and pedagogical. The idea is to show how the theory of images, proposed by Bergson in *Matter and Memory* (1896), is reinterpreted by Deleuze assuming new philosophical positions, the scope of which exceeds that of the original proposal, while maintaining absolute argumentative coherence.

Keywords

Contemporary French Aesthetics- Philosophy of Film- Theory of Images - Movement - Time -

Recibido: 05/09/2019. Aprobado: 07/10/2019.

* Este artículo es resultado de una investigación en el marco del Programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

1

Aunque los libros sobre cine tengan como finalidad primera ofrecer un catálogo de imágenes cinematográficas concebidas como signos (opsignos, sonsignos, lectosignos, noosignos, cronosignos, etc.), en este trabajo intentaremos exponer sus conexiones con desarrollos de etapas anteriores y posteriores del pensamiento de Deleuze, lo que a su vez permite elucidar términos filosóficos como devenir, fabulación y creación de posible, todos resultantes de un bergsonismo renovado. Al oponer la intuición diferencial bergsoniana al análisis del “todo hecho” (Alliez 2002b: 102), Deleuze deja latir el “corazón respirante” de *Diferencia y repetición* (véase Deleuze [1968] 2017). Justamente, en el capítulo sobre “la imagen del pensamiento”, podemos verificar y medir hasta qué punto la consideración del tiempo en un problema filosófico puede alterar el planteo general que prevalecía en la tradición filosófica; esa es precisamente la idea generadora del bergsonismo, que lleva Deleuze a construir su ontología del devenir a partir de tres síntesis del tiempo (hábito, memoria y eterno retorno). Así, la adecuada comprensión de la filosofía deleuziana en lo que se refiere al concepto de imagen puede beneficiarse significativamente del conocimiento previo del *corpus* de la obra de Bergson, que Deleuze no solo conocía bien, sino que además fue objeto de uno de sus libros del período dedicado por él a la historia de la filosofía. Este trabajo se inscribe además en un proyecto

colectivo concerniente al estudio de ese *corpus* (las fuentes del pensamiento deleuziano), con el objetivo de revelar conexiones con otros conceptos y teorías bergsonianas vinculadas con la estética, la ontología y la política que, sin embargo, no podrían haber nacido sin el aporte filosófico de Deleuze que aquí queremos subrayar.

Desde nuestra investigación doctoral, hemos destacado la centralidad de la acción en el pensamiento de Henri Bergson, articulando tres modalidades de acción –acción libre, acción práctica y acción vital– en una estructura argumentativa que intenta responder a tres problemas filosóficos respectivamente: el de la libertad, el de la temporalidad y el del vitalismo (véase Zunino 2012a). Como corolario de esa tesis, esta nueva propuesta examina aspectos estéticos presentes en el bergsonismo, que se podrían vincular con la dimensión política de la acción. En efecto, al circunscribir las relaciones entre estética y política, esta ampliación de foco impacta necesariamente con la filosofía de Gilles Deleuze, tomando como denominador común el estudio sobre el cine. Así, la lectura deleuziana de *Materia y memoria* (véase Bergson 1896) inaugura una vía para la comprensión de su teoría de las imágenes, sus concepciones de movimiento y de tiempo, fuente de inspiración de los dos volúmenes dedicados al cine: *La imagen movimiento* y *La imagen tiempo*.¹ Al estudiar esas obras, percibimos que no se trata apenas de filosofar sobre el cine, sino de apropiarse conceptualmente de lo que el arte en cuanto pensamiento crea en el plano de la sensibilidad, lo que nos sitúa plenamente en el campo de la estética definida como *aisthesis*: “La obra de arte es un bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de perceptos y afectos” (Deleuze y Guattari [1991] 1993: 164-

¹ Véase Deleuze [1983] 1984 y [1985] 1986.

165). En ese sentido, la filosofía de Deleuze puede ser entendida como creación de conceptos. Conceptos que tienen origen en la propia historia de la filosofía y que justifican la interpretación que él hace de Bergson, pero también conceptos provenientes de diversas prácticas artísticas, donde se generan otro tipo de ideas. El cine, justamente, trabaja con imágenes: al principio, imágenes fijas en escala de grises; después, imágenes coloridas y movientes. Pero cuando el cine incorpora el sonido y transforma la imagen sonora en una narrativa audiovisual, la estética muestra todo su alcance político, tal como nos sugiere el balance histórico y crítico de la estética del cine (véase Chateau 2012).

El estado de la cuestión relativo a la recepción deleuziana de Bergson tiene algunos despliegues que conviene examinar de modo preliminar. Eric Alliez, de hecho, fue uno de los primeros en reivindicar esta necesidad del bergsonismo de Deleuze. Además del libro homónimo dedicado a Bergson (véase Deleuze 1966) –el cual sirviera de ejemplo privilegiado para ilustrar el famoso método deleuziano de hacer historia de la filosofía: tomar un autor por la espalda para hacerle un “hijo monstruoso” (Deleuze 1990: 14-15)–, existe un bergsonismo cinematográfico formado por el “triángulo vitalista”, que juega a favor de una filosofía de la vida y del devenir, junto con Nietzsche y Spinoza. Al afirmar que “no hay cosas, solo acciones” (Bergson 1959: 705), aclama con ellos los impulsos y construcciones que podríamos traducir en los términos de una *estética de la imagen*: no hay impresiones, solo expresiones. Tal sería la “multiplicidad cualitativa” que él llama de *duración* y que provoca una “revolución bergsoniana” cada vez que se plantea un problema con “una serie de dualidades en la que un polo es siempre dinámico e intensivo, mientras que el otro es inevitablemente estático por el hecho de

que no es, de entrada, más que la envoltura exterior y el efecto abstracto de la representación del primero” (Alliez 2002b: 102).

El dinamismo de este proceso refleja una metáfora de la ontología bergsoniana, a saber, la del bicho que cambia de piel y se aleja, dejando atrás su antiguo cascarón. Por lo que el concepto de imagen, antes de ser encuadrado en la cinematografía, tiene una función ontológica que no debemos menospreciar. Pensar *en duración*, como nos enseña la intuición “diferencial” bergsoniana, permite a Deleuze abandonar la forma analítica y estática de pensar la totalidad como un todo ya hecho, sometiendo la imagen tradicional del pensamiento a los efectos de haber considerado el tiempo en el planteo del problema, allí donde detectamos la *ontología del devenir* como idea generadora del bergsonismo. Esta ontología consiste en una “heterogénesis” temporal, que traza un “mismo movimiento constituyente y diferenciante, en el ser y en el pensamiento”, lo que pone en crisis la noción de verdad en el marco de una “ontología de lo virtual” (Alliez 2002b: 105). Se trata de caracterizar un “vitalismo integral”, donde la teoría del conocimiento es inseparable de la teoría de la vida, porque “la introducción del movimiento en el concepto se hace *exactamente* en la misma época que la introducción del movimiento en la imagen” (Deleuze, 1990: 166-167). Con la teoría de las imágenes, Bergson alcanza el “plano de inmanencia” como experiencia pura, desplazando la oposición entre vida y materia hacia “toda una continuidad de duraciones” (Alliez 2002b: 109) que expresan una ontología de lo viviente más que una fenomenología de lo vivido. Por fin, el niño monstruoso hecho en las espaldas de Bergson solo nace como resultado de ulteriores desarrollos de la filosofía deleuziana, cuando se aprende que “la duración es lo virtual”, nociones bergsonianas que no contienen negación y por tanto revelan que “la vida es el proceso de la diferencia” (Alliez

2002b: 110). Por eso Deleuze también es *vitalista*, como él mismo lo afirma: “Todo lo que he escrito era vitalista, al menos así lo espero” (Deleuze, 1990: 196).

Sin ir más lejos, el sentido de la visión ya nos sugiere una estética de la imagen delante del espectáculo que es abrir los ojos. Era la percepción visual el modelo perceptivo que llevó a Bergson a afirmar que hay algo en nuestro cuerpo que nos lanza para afuera de “los contornos precisos que lo limitan”. Son los ojos que realizan esta maravilla inexplicable: “por nuestra facultad de percibir, y más particularmente de ver, irradiamos mucho más allá de nuestro cuerpo: llegamos hasta las estrellas” (Bergson 1959: 837). De este modo, nuestro problema se relaciona desde el inicio con el modelo de la visión y con su correlato, las imágenes, una vez que también se aplica al mundo interior, a esa especie de visión interior que puede ser interpretada como imaginación, creación o quizás intuición (aunque sin darle todavía a esta palabra el sentido metodológico atribuido posteriormente por Bergson). La visión es inseparable de todo lo que se ve y aún de lo que no se ve, pero podría verse. Por eso, el cine, cual hijo pródigo de la fotografía, tiene mucho a decirnos sobre la vida, porque al imitar o al reconstruir de modo artificial la naturaleza de la facultad de ver (el ojo humano) nos hace problematizar, junto con Bergson, el proceso natural de su constitución y buscar aún sus alcances estéticos, ontológicos, políticos y pedagógicos –todo lo que, en definitiva, aparece en las imágenes, cuando Deleuze las hace pasar por su laboratorio filosófico. El tema de la *percepción visual*, tomado como punto de partida de nuestra problemática, implica por tanto cierta conciencia de imagen, algo que anuncia al espíritu y puede reavivar la tendencia a reducir el bergsonismo a un “espiritualismo”. Esto se puede notar en los diccionarios de filosofía, que no definen el “bergsonismo” como una “escuela”

(Muñoz 2012: 108-109), pero sí reconocen su influencia marcante en “gran parte de las direcciones espiritualistas no intelectuales” (Ferrater Mora 1982), o lo exaltan por haber provocado “una especie de liberación intelectual” capaz de romper con la “concepción científica del universo” predominante a fines del siglo XIX, influenciada por Spencer, Darwin y Taine (Bréhier 1944: 858-859).

Sin duda, hay un punto de vista espiritualista, que es el de la *memoria pura*; pero también hay uno materialista, el de la *percepción pura*, en la teoría de las imágenes del primer capítulo de *Materia y memoria*, texto que Deleuze exigía que sus alumnos leyeran en sus clases y después comentaría ampliamente en sus dos libros sobre cine: “Hace falta que lo lean, sino... no vengan” (Deleuze 2009a: 19). Bergson había concebido un “campo de imágenes” sin sujeto, sin conciencia y sin espíritu, solo movimientos e imágenes que denotan un “espectáculo sin espectador” funcionando como “campo de presencia” (Prado Jr. 1989: 146-157). Esta novedad era tan “insólita” a los ojos de Deleuze, que dejaba atrás todo ese tipo de dualismos (realismo – idealismo; materialismo – espiritualismo), mientras avanzaba en dirección a una tesis extraordinaria, tanto para la filosofía como para el cine. Esa tesis es precisamente la que no deja de hormiguar bajo el problema de la relación entre el cine y la vida: “la materia es un conjunto de imágenes” (Bergson 1959: 161). En el contexto del siglo XIX, los descubrimientos científicos parecían confirmar esa tesis. Físicos como J. Thomson (1856-1940) y M. Faraday (1791-1867) describen la realidad última de la materia a través de “torbellinos” y “líneas de fuerza”, que Bergson interpreta como “figuras cómodas” para esquematizar cálculos. La imagen científica de la materia no se opone a la imagen psicológica, porque ambas refuerzan la hipótesis de que la materia se constituye interna-

mente por “modificaciones, perturbaciones, cambios de tensión o de energía, y nada más” (Bergson 1959: 336-337). Son esas imágenes del movimiento las que hacen del bergsonismo un vitalismo, es decir, una filosofía en la cual la vida se comprende como un impulso o *élan vital*: “Si la visión mecanicista compara el mundo con una máquina, Bergson, comparándolo con una obra de arte, expresa su visión vitalista, es decir artística” (Cherniavsky 2008: 111). El concepto innovador de *La evolución creadora* (véase Bergson [1907] 2007) articula en su fórmula sintética dos dinámicas inversas y complementarias de la existencia: es un “movimiento de dos movimientos”, una evolución que responde a la dinámica de actualización de la vida en formas concretas (Canavera 2015: 140).

2

En este marco teórico, la relación entre cine y filosofía se instaaura cuando Deleuze esclarece las tesis de Bergson sobre el movimiento.² Aunque Bergson había criticado el cine en *La evolución creadora* –señalando que el movimiento de cámara y del cinematógrafo daban una ilusión de movimiento, pero no un movimiento–; Deleuze ultrapasa ese límite, como si quisiera ir más allá, no contra sino junto con el filósofo estudiado. Eso caracteriza la “torsión” interpretativa que tiene en cuenta el desarrollo posterior del cine, sobre todo, la separación de la cámara y del proyector, la movilidad de la filmación y las posibilidades abiertas por el montaje. La diferencia entre mutación (cambio de la totalidad) y translación (movimiento de las partes) puede aplicarse al cine, pues la imagen de cada plano o fotograma se mueve comúnmente en cuanto parte de un todo en duración, creado por el montaje y por la concepción de la película como una imagen-movimiento.

² Para una introducción general, véase Montebello 2008 y Machado 2009: 247-252.

Como hipótesis de trabajo, proponemos que bajo la estética del cine se ocultan ciertas presuposiciones ontológicas que tienen a su vez consecuencias políticas relativas a la creación artística, lo que se traduce en la ruptura del cine moderno con las formas clásicas de la imagen-acción. Si bien que la distinción deleuziana entre el cine clásico y el moderno no tenga un consenso absoluto entre los comentaristas (véase Rancière [2001] 2005), podemos considerar que “el problema de la acción es el eje alrededor del cual pivotean los dos libros sobre el cine” (Lapoujade 2016: 264). Allí es donde detectamos la *crisis de acción* que se relaciona con la acción política y que Deleuze ilustra haciendo suyas las palabras de Serge Daney en este pasaje:

Lo que puso en cuestión a todo el cine de la imagen-movimiento fueron 'las grandes puestas en escena políticas, las propagandas de Estado transformadas en cuadros vivos, las primeras manutenciones humanas de masa. (Deleuze [1985] 1986: 220 y Daney 1983: 172)

En esto resuena también algo de la utopía benjaminiana para los futuros conceptos del cine, aquellos que para Deleuze debería aportar el cine de la imagen-tiempo y que Benjamin, solapando bajo el “gesto de someter al extrañamiento a la fotografía y al cine”, aclamaba como “una forma de defensa y de advertencia contra los dictadores de su época” (Vera Barros 2015: 19):

Los conceptos que se siguen, introducidos por primera vez en la teoría del arte, se distinguen de los más corrientes por ser completamente inutilizables para los fines propios del fascismo, siendo por el contrario utilizables para la formulación de exigencias revolucionarias en lo que es la política del arte. (Benjamin [1936/1974] 2008: 51)

Así se compone el núcleo de este trabajo, cuyo objetivo es delinear esa *teoría de la imagen* que se articula con la dimensión política de la acción. Tradicionalmente, asociamos la palabra “estética” (*aisthesis*) a la sensibilidad, por eso las teorías empiristas clásicas parten de la sensación (impresiones sensibles) para explicar el fenómeno de la percepción, postulando “ideas” como copias en la mente. No obstante, Bergson concibe la percepción a partir de una *teoría de la acción* de la cual deriva su *teoría de la sensación*. Habíamos dicho que Bergson parte de un campo neutro de imágenes del cual se desprende la percepción consciente como una substracción. La totalidad de las imágenes, sus acciones y reacciones configuran un “campo de acción” donde surge la percepción como un recorte o reflejo de las acciones posibles dentro de ese campo. Es por tanto la teoría de la acción que da lugar a la teoría de la sensación, una vez que “las sensaciones no son imágenes percibidas fuera de nuestro cuerpo, sino afecciones localizadas *en* nuestro propio cuerpo” (Bergson 1959: 201).

Estos elementos conceptuales configuran los pilares de la estética de la imagen, que Deleuze ecuaciona en las dos fórmulas del cine clásico: la gran forma y la pequeña forma. Cuando se empieza por la descripción global de una situación a la cual responde la acción decisiva del personaje, provocando un cambio en la totalidad que da lugar a una nueva situación, estamos frente a la “gran forma” (SAS’), donde prevalece el esquema sensoriomotor. En las películas del género *western*, por ejemplo, el duelo es una acción transformadora de la situación inicial que da lugar a la nueva situación. No obstante, en la “pequeña forma” (ASA’) el privilegio lo tiene la actuación, por eso se invierte la relación tradicional. Ahora se parte directamente de una acción performativa de la cual depende la situación, y que exigirá enseguida una nueva

acción, donde sobresale el aspecto cómico de las acciones, como en las películas de Charles Chaplin.

Recordemos que existen tres operaciones principales en la técnica cinematográfica: encuadre, plano y montaje. En el cine, a diferencia de la fotografía, lo que no está presente en la imagen puede no estar “ausente”, puesto que en la imagen-movimiento el encuadre remite al “fuera de campo” (Deleuze [1983] 1984: 27-86). El plano, a su vez, es el corte móvil de la duración, lo que pone en movimiento las partes del encuadre, provocando un cambio en el todo como si la propia cámara fuera una conciencia, a veces humana, otras veces inhumana, o incluso sobrehumana. Esta versatilidad y el carácter incisivo de esta técnica pone de manifiesto la comparación del cineasta con un “cirujano” quién, gracias a la cámara, puede “penetrar” en el corazón de la realidad (Benjamin [1936/1974] 2008: 73). Es lo que se puede observar en el film *Los pájaros* (1963), donde Hitchcock muestra tres planos diferentes que alteran la percepción del todo: una naturaleza “humanizada” a través de un plano del agua, con un pájaro volando lejos y un personaje sobre un barco; una naturaleza “pajarizada”, cuando los pájaros atacan; y una naturaleza “inhumana”, cuando la relación entre pájaros y humanos deviene indecisa. El plano es esta “conciencia cinematográfica” cuyo movimiento hace que “las cosas entre las cuales se establece no cesen de reunirse en un todo, y el todo, de dividirse entre las cosas” (Asiaín 2011: 106). Pero este Todo en duración implica un cambio cualitativo que depende del montaje, es decir, de la elección de planos, cortes y *raccords* (enlaces) que aseguran la continuidad de la imagen-movimiento. El espectador ve la sucesión de los planos (el movimiento), pero no la idea del todo (el tiempo). Por eso Deleuze define el montaje como una composición que dispone las imá-

genes-movimiento en función de una “imagen indirecta del tiempo” (Deleuze [1983] 1984: 52).

El montaje “orgánico-activo” de Griffith sería un reflejo de la concepción aristotélica del tiempo como medida del movimiento, y del movimiento como desarrollo orgánico a partir de contrarios; mientras que el montaje “orgánico-dialéctico” de Eisenstein, se aproximaría más de la concepción hegeliana-marxista, donde la oposición de contrarios se sintetiza en una unidad con finalidad (Marrati 2004: 51-62). A esto habría que sumarle el montaje “impresionista” de la escuela francesa (Gance), interesado en la “cantidad de movimiento” (Deleuze [1983] 1984: 66), y el montaje del “expresionismo” alemán (Lang, Murnau), donde prevalece la luz y el contraste claroscuro (Deleuze [1983] 1984: 77-79). En cada una de estas escuelas, la percepción se relaciona con un estado de la imagen: la escuela francesa encuentra en el agua una percepción fluyente, más que humana, que no se mide por los objetos sólidos, sino por la imagen líquida de una “materia-flujo en estado molecular” (Deleuze [1983] 1984: 121). Pero es el montaje de Vertov el que logra, según Deleuze, la objetividad completa al poner la percepción en la materia: “El cine-ojo, el ojo no-humano de Vertov [...] es el ojo de la materia, el ojo en la materia” (Deleuze [1983] 1984: 122). Porque en estado sólido, las moléculas no se desplazan libremente, sino que están vinculadas a la percepción “molar” humana; en estado líquido, las moléculas se deslizan entre sí a través de un flujo; solo en estado gaseoso tienen libre recorrido. Vertov llega “hasta ahí [...], hasta el grano de la materia o la percepción gaseosa, más allá del flujo” (Deleuze [1983] 1984: 126).

El cineasta puede ser visto, entonces, como un “agente transformador” que mezcla “espacio (encuadre), movimiento (plano) y

tiempo (montaje) para hacer nacer un mundo” (Asiáin 2011: 106-107); cual “demiurgo platónico”, pero en lugar de moldear la materia de acuerdo con Ideas transcendentales, crea “bloques de movimiento-duración que actualizan las Ideas sobre un plano inmanente” (Montebello 2008: 28). Sin ir más lejos, el trabajo del director de cine es comparable al de un escultor que, en vez de esculpir su obra sobre un bloque de mármol, lo hace a partir de un “bloque de tiempo, constituido de una enorme y sólida cantidad de hechos vivos, [del cual] corta y rechaza todo lo que no necesita, dejando apenas lo que deberá ser un elemento del futuro filme” (Tarkovsky 1998: 72). Si el cine es una manera de hacer un universo, como dice Deleuze, la imagen tiene su sentido ontológico resguardado. El universo de imágenes bergsoniano se puede hacer finalmente pensable gracias al cine, en un plano de immanencia que aúna la dimensión física y la dimensión espiritual de lo real. Esta infinita interacción de imágenes nos permite “visualizar” la propia materia en su dinamismo diferencial, tal como la concibe Deleuze al relacionarla con la sensibilidad (estética) y con cierta capacidad de percepción. El cine eleva la potencia de la imagen al hacer “sensibles y pensables” las fuerzas que activan *sus* imágenes, las cuales permanecerían invisibles para nosotros. Esto permite reformular el problema de la subjetividad en términos de una estética de la imagen que lleva en cuenta el “punto de vista genético”, es decir, lo que Deleuze le reprochaba a Kant (Asiáin 2011: 108). La subjetividad no es dada *a priori*, como una conciencia ya hecha (sujeto trascendental) a la espera del encuentro con las imágenes. Ella surge como una deducción desde la multiplicidad de las imágenes-movimiento. Bergson traza un camino inverso al de la fenomenología, que parte de una conciencia “intencional” (conciencia de algo) en dirección al mundo percibido, dejando el foco siempre en la conciencia. Una vez más, Deleuze acentúa la oposición radical entre Bergson y la fenome-

nología, al mismo tiempo en que apunta el “antibergsonismo” de Sartre como única razón para este no reconocer “la innovación aportada por la concepción bergsoniana de la imagen” (Deleuze, 1984: 94 n. 17): “Hay una especie de inversión de la comparación clásica: la conciencia, en lugar de ser una luz que va del sujeto a la cosa, es una luminosidad que va de la cosa al sujeto” (Sartre 1973: 40).

Con Bergson deberíamos decir: la conciencia es algo, un proceso de empobrecimiento de lo real, una disminución en la totalidad de las imágenes que corresponde a *mi* percepción consciente, pero no se destaca de la realidad inmanente sino como la parte del todo donde aún permanece: “la fotografía, si ella existe, ya está tomada, sacada en el interior mismo de las cosas” (Bergson 1959: 188). La conciencia sería la “pantalla negra” sobre la cual la imagen es revelada cuando la luz encuentra una opacidad que la refleja. Esta función es la que desempeñan en el universo bergsoniano las “imágenes o materias vivas” (Deleuze [1983] 1984: 95).

El cine de Hitchcock, al cual nos referimos en los párrafos anteriores, ocupa justamente un lugar intermedio en la historia deleuziana del cine, puesto que es el paradigma de la imagental, es decir, el momento que antecede la crisis de la imagen que culminará con el abandono del esquema sensorio-motor por el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague*. Al romper el vínculo entre percepción y acción, el nuevo cine libera situaciones ópticas y sonoras puras: las andanzas, el deambular, los lapsos, la falta de un personaje principal, la crítica social, la denuncia de los clichés y del complot del poder dominante son los trazos típicos de este cine que tiene en las obras de Godard, Fellini y Visconti sus principales exponentes.

Deleuze vuelve a Bergson para rastrear en sus estudios sobre el funcionamiento de la memoria, la actualización de los recuerdos, la coexistencia del pasado con el presente y la diferenciación entre lo virtual y lo actual, las condiciones de un nuevo concepto: la imagen-cristal. Este concepto está íntimamente ligado al tiempo, pero no al tiempo no cronológico sino al tiempo en su fundación. Lo que vemos en el cristal es “la fundación del tiempo” bajo la forma de una “bola de cristal” o un “cristal de tiempo”, noción que Deleuze atribuye a Guattari.³ Si nuestra hipótesis es correcta, la relación entre imagen y temporalidad excede el plano de la estética al aproximar el cine de la vida, es decir, con la creación de ontología:

El cine, al igual que el teatro, proporciona una ilusión parcial. Hasta cierto punto da la impresión de *vida real*. Este ingrediente es tanto más poderoso puesto que, a diferencia del teatro, el cine puede retratar efectivamente la vida real –esto es, no simulada– en un *medio real*. (Arnheim 1986: 30, el resaltado es nuestro)

Es toda la realidad, la vida entera, que se transforma en espectáculo a través de las percepciones ópticas y sonoras puras. La teatralidad presente en el cine, la posibilidad de experimentar y seleccionar papeles hasta encontrar el que va más allá del teatro para entrar en la vida, nos lleva a formular junto con Renoir la siguiente pregunta: ¿Y si la vida, la realidad, fuesen como el teatro y el cine? Hay algo que se forma en el interior de la imagen-cristal que puede salir por una brecha y florecer libremente:

Para Renoir el teatro está primero, pero porque de él debe salir la vida. El teatro solo vale como búsqueda de un arte

³ Véase Deleuze 2018: 500 y Guattari 1979.

de vivir [...]: ‘¿Dónde acaba el teatro, dónde empieza la vida?’. Se nace en un cristal, pero el cristal no retiene más que la muerte, y la vida debe salir de él, después de haberse ensayado. (Deleuze [1985] 1986: 120-121 n. 28; Bazin 1958: 260-262.)

De esta manera, la teatralidad presente en el cine se abre “a la vida, se derrama por la vida” (Deleuze [1985] 1986: 120-121). Ensayamos nuestros diferentes papeles mientras permanecemos en el cristal, pero uno de ellos nos hará descubrir tal vez nuestra verdadera subjetividad. Todo esto depende en última instancia de la concepción específica del tiempo que la filosofía pueda expresar, sea a través del cine o pensada como substrato de la vida real. El tiempo no está cerrado en un circuito, sino que tiene un “punto de fuga”, por donde debe salir una nueva distinción, la nueva realidad que antes no existía. Por eso, el ensayo de los diferentes papeles en el pasado es indispensable: “para que otra tendencia, la de los presentes que pasan y se substituyen, salga del palco y se lance en dirección al futuro, cree ese futuro como vida chorreando” (Deleuze [1985] 1986: 121). Es precisamente a esta creación de realidad que designamos como ontología de la imagen y por lanzar nuestra vida al futuro la asimilamos a una metafísica del tiempo. En efecto, lo real será creado cuando escape del eterno rebote de lo actual y lo virtual, del presente y del pasado. En vez de estar siempre huyendo, dejando todo para atrás (como en las películas de andanzas de Fellini), descubrimos otra temporalidad que apunta al futuro: “La identidad de la libertad con un futuro, colectivo o individual, [...] un impulso rumbo al futuro, una apertura de futuro” (Deleuze [1985] 1986: 122). Sin embargo, no se puede pensar la acción política en términos de porvenir, pues para devenir capaz de la acción hay que renunciar, paradójicamente, a la idea de porvenir. La “paradoja de la

acción” (Lapoujade 2016: 270-277), como veremos, revela que solo lo imposible hace actuar. El cine político moderno, a diferencia del cine clásico, ya no cree en la posibilidad de una evolución o revolución, por tanto, debe nacer de imposibilidades, de lo intolerable, como decía Kafka (Deleuze [1985] 1986: 290). Ya no se piensa en términos de porvenir, sino de *devenir*. Nos interesa ahora mostrar que el concepto de “devenir” es lo que da un sentido “político” al nacimiento de un pueblo que todavía no existe. Como la protagonista de *Europa 51*, de Rossellini, que ve lo intolerable de una situación cotidiana, aquello que los demás han dejado de ver debido a sus automatismos egoístas. La función política de la imagen es mostrar lo invisible, porque “toda minoría es invisible” y el cine puede darle voz. Si seguimos esta hipótesis hasta el final veremos que el “devenir minoritario es un asunto político”, como lo planteaban Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* ([1980] 2002: 292). Al avanzar en esta dirección, haremos confluir la estética con la ontología y con la política, pues el concepto bergsoniano de “fabulación”, en manos deleuzianas, nos sugiere la siguiente pregunta: ¿En qué sentido la percepción y la fabulación producen nuevas realidades? Bergson ya lo había señalado en su última obra, *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932). Allí, la función fabuladora de la inteligencia había sido definida como una “máquina de fabricar dioses” (Bergson [1932] 1959: 1245), puesto que los seres humanos tienen una tendencia a “personificar” las fuerzas de la naturaleza. La facultad de “fabulación” los lleva a crear “representaciones fantasmáticas” de esas fuerzas bajo la forma de “espíritus y dioses”, a tal punto que esas fabulaciones pueden devenir tan “vivas y acoadoras” imitando la percepción real (Bergson 1959: 1066-1067). Aunque la fabulación haya surgido de una necesidad vital, que era la de protegernos contra ciertos “peligros de la inteligencia”, es evidente que tiene aquí un aspecto negativo, ligado a la

superstición, cuya función era asegurar la obediencia en una “sociedad cerrada” (Zunino 2012b: 9-18). No obstante, Deleuze va a reconsiderar de “modo positivo” el concepto de “fabulación” al vincularlo con el proyecto de “inventar un pueblo por venir”. Los artistas “activistas” quieren crear arte para el pueblo, pero: ¿qué pueblo? si el pueblo es lo que falta. No hay pueblos preexistentes, entonces la ausencia de este “colectivo auténtico” los lleva a inventar un “colectivo futuro”, proyectando en lo real la imagen de su propia vida, fruto de la intensidad con la que cada artista proyecta en el mundo el deseo “de producir una imagen de sí mismo y propagarla más allá de su muerte” (Bogue 2017: 81).

La fabulación, como pretendemos mostrar, crea una realidad colectiva y hace de la imagen un asunto político. Se trata de inventar, de crear un pueblo como minoría en el acto de fabular: “un pueblo que todavía no existe pero que algunas palabras o visiones hacen nacer” (Lapoujade 2016: 284). La acción política se produce entonces cuando lo imposible deviene intolerable. Eso quiere decir que no se actúa por “voluntad política”, sino porque no se puede hacer de otro modo. Pensar la relación del tiempo con la vida nos coloca en una perspectiva ético-política:

La experimentación vital tiene lugar cuando una tentativa cualquiera que emprendemos se apodera de nosotros e instaura cada vez más conexiones, nos abre a otras conexiones: esta experimentación puede implicar una especie de autodestrucción inmanente a los movimientos aberrantes. (Lapoujade 2016: 22)

Los movimientos aberrantes amenazan la vida tanto como liberan sus potencias. Así, el *vitalismo* de Deleuze alude también a la muerte, a lo que la vida hace morir en nosotros para liberar sus

potencias, como si lo más intensamente vital fuera insoportable. Tendremos que entender cómo es que estas muertes nos “desorganicizan”, si la “vida inorgánica” es indiferente a los cuerpos que atraviesa, arrastrando sujetos hacia la experimentación de lo invivible: “La muerte da al movimiento su carácter aberrante [...]; el instinto de muerte como movimiento forzado de *Diferencia y repetición* hace morir todo lo que no es necesario a las potencias de vida” (Lapoujade 2016: 24-25). De este modo, la percepción de la vida es coextensiva a las muertes por las cuales ella nos hace pasar, y hace que nos desapeguemos de lo personal para alcanzar lo impersonal de la vida, aquello que nos permite ver y crear a través suyo. Si los movimientos aberrantes son inseparables de esta “fuerza crítica destructora”, podría decirse que la acción política es “luchar en favor de lo que expresan esos movimientos aberrantes”, esos gritos que no nos cabe juzgar sino más bien hacer existir.

En el contexto de esa lucha, podemos pensar la educación como una forma de canalizar el grito de lo intolerable. Por eso, nos parece que existe una práctica pedagógica digna de los movimientos aberrantes. Una pedagogía que atraviesa los diferentes trayectos de la formación humana, presente en la enseñanza de filosofía a través de los textos (filosofía, literatura, historia de la ciencia) y de las imágenes cinematográficas o del arte en general. En ese sentido, los libros de Bergson y Deleuze aquí discutidos no tienen la pretensión de informar al lector un determinado conjunto de conocimientos, sino que, imbuidos de esa concepción pedagógica, buscan servir como “signos capaces de provocar una experiencia de pensamiento singular” (Vinci 2018: 65). Estos filósofos no deben ser tomados como maestros ni sus obras como sistemas explicativos del mundo; mucho menos como manuales de ética o metáforas de la realidad; serían más bien dispositivos

provocadores. Para que funcionen, habría que creer en lo que dicen como en una “lectura literal”, ya que la literalidad es como una “pedagogía interna a la filosofía” (Zourabichvili 2005: 1311). La literalidad es como la base de una aceptación plena de lo que está escrito en el papel y que permite al lector rastrear el proceso de pensamiento del autor, vislumbrando cómo se construyen los problemas en acto.

3

Tal es el caso de la estética deleuziana sugerida en los trabajos sobre cine: la *estética de la imagen*, que deberemos descifrar siguiendo las huellas dejadas por otros. Con ese propósito, recurrimos a la “paradoja de la estética”, enunciada por Jacques en los siguientes términos: si el abandono de las “normas de la representación” hace que la obra de arte pierda su superioridad y su potencia, la estética puede aproximarla de “un pensamiento de lo sensible”, donde el privilegio lo tiene el “afecto del receptor o del espectador” (Rancière 2002: 209). La estética supone un “cambio de perspectiva”, donde importan menos las reglas de producción de una obra que la idea de un “sensible particular”. Hay una potencia de lo sensible que es del pensamiento, pero que también lo excede, cuando deviene otro, cuando el producto se iguala al no-producto, y la conciencia al inconsciente. La estética pone de manifiesto esa “potencia de espíritu contradictorio” que Kant había atribuido al genio, cuya potencia no puede dar cuenta de lo que hace porque al igual que lo sensible, “sabe sin saber”. Para Rancière, la estética es un “modo de pensamiento” que se conecta con lo “sensible heterogéneo” de la obra, algo que se separa del mundo sensible ordinario y que anuncia esta otra potencia que Deleuze llama de “espiritual”. Se trata de una “zona de lo sensible” en la que actúa una potencia heterogénea capaz de cambiar

el régimen, llevando lo sensible (*pathos*) más allá de lo sensible (*logos*). Podemos decir entonces que existe una “estética deleuziana”, y que esta se define precisamente como “la potencia del espíritu”, aquello que permite al pensamiento apreciar obras de arte (imágenes) con esta potencia que es la “llama que ilumina o consume todo” (Rancière 2002: 209). Esto nos permite dar el siguiente paso, cual sea, pensar una estética de la imagen cinematográfica.

Ciertamente, no faltan comentarios que vean en los trabajos de Deleuze sobre el cine una “posición estética” que no se preocupa del “contenido artístico” de las imágenes, una vez que en ella el término “arte” no es lo principal, sino que “ha devenido obsoleto” (Llevadot 2017: 195). Lo “artístico” de un *film* no es lo que está en juego, pues tanto la obra de Eisenstein como la de Godard son consideradas obras de arte; la diferencia es que la del primero se encuadra en el cine de la imagen-movimiento, donde el montaje y el esquema sensorio-motor aseguran que la imagen se mantenga fiel a nuestro “modo común de percibir”; al paso que el lenguaje cinematográfico de la imagen-tiempo busca un cine de vidente, donde los personajes ya no pueden reaccionar ni cambiar las situaciones óptico sonoras puras que se les presentan como “visiones”. Si con el montaje se priorizaba la narrativa de la acción, ahora se muestran imágenes que “hacen visible lo invisible” en el intersticio entre un plano y otro, lo que de algún modo altera nuestra percepción: “creí estar viendo condenados”, exclamaba la heroína de *Europa 51* con “la mirada perdida”, mientras veía a los obreros que salían de una fábrica (Deleuze [1985] 1986: 70). La estética de Deleuze está justamente en el análisis y en la clasificación de imágenes que él lleva a cabo en sus libros sobre cine, porque allí más que el arte lo que importa es la experiencia: “lo que el cine es capaz de hacer con nuestras condiciones de posibi-

lidad de la experiencia” (Llevadot 2017: 196). Ese es el sentido de la estética de la imagen que buscamos destacar en este texto y que de alguna forma se sobrepone a la *Estética trascendental* kantiana. Al retomar la teoría bergsoniana de las imágenes en el plano estético del cine, Deleuze se aleja de la pretensión metafísica de una teoría del conocimiento (realista o idealista) en la cual se pueda fundar nuestra experiencia de los fenómenos. Pero nos ofrece un campo inmanente de imágenes donde se conjuga la sensibilidad, el pensamiento y la creación en lo que podríamos llamar de experiencia estética de la imagen. Deleuze abandona la “postura conservadora” de una estética que insiste en preguntarse qué es el arte desde la perspectiva hegeliana del “fin del arte” (para nosotros equivalente al fin del cine), y pide que evaluemos sinceramente si lo que nos propone una película “modifica o no nuestras condiciones de experiencia posible” (Llevadot 2017: 196), porque lo que vale es esa experimentación y no lo que sea llamado “arte” por la crítica, la filosofía o el mercado. Así responde Deleuze al planteamiento benjaminiano de la “politización del arte”: existe una “estética más allá del arte” que no pasa por lo que sea considerado arte, pregunta que transforma inmediatamente la obra en “mercancía” reafirmando su “despolitización estructural” (Llevadot 2017: 196). La estética deleuziana nos provoca con otras preguntas, más “existenciales y políticas”, que llevan en cuenta lo que vale la pena experimentar, lo que nos libera de nuestra “subjetividad normativa” y lo que puede modificar nuestras condiciones habituales de percepción y afectividad. De este modo, pensamos la estética de la imagen como una “superación del dualismo kantiano” capaz de hacerle frente al “arte fetichizado” que predomina en la contemporaneidad.

En repetidas ocasiones Deleuze retorna a Benjamin y a su concepción política del “arte”. Notablemente, en su “Carta a Serge

Daney: optimismo, pesimismo y viaje” (Deleuze 1990: 97-112), lo hace para comentar el libro *La rampa* (Daney 1983). Porque allí se trata del cine, al que había que intentar “resucitar después de la guerra” y para eso tendría que dotar a la imagen de una función política, transformando la concepción tradicional de la estética. Si antes la función estética del cine era definida por la pregunta: ¿Qué hay para ver *atrás* de la imagen?, ahora hay una segunda función que se pregunta por lo que hay para ver *en* la imagen. Esto supone un cambio estructural en las relaciones de la imagen cinematográfica: cambia la relación de la imagen con los cuerpos, los actores, las palabras, los sonidos y la música. Esta nueva función de la imagen es, para Deleuze, una “pedagogía de la percepción” que tiende a “espiritualizar” a la naturaleza. El *cine de vidente* concede al ojo del espíritu el “poder de leer” la imagen” y al oído el “poder de alucinar” pequeños ruidos (Deleuze 1990: 100). Así se mantiene, según Deleuze, el vínculo del cine con el pensamiento en la función poética y estética de la crítica de Serge Daney, que va del “optimismo metafísico” de la época inicial del arte de masas al “pesimismo radical” impuesto por la guerra y desemboca finalmente en la tercera función de la imagen, que no se pregunta más por lo que hay *atrás* ni por lo que hay para ver *en* la propia imagen, sino “cómo insertarse en ella, cómo deslizarse para adentro de ella, ya que cada imagen desliza ahora sobre otras imágenes, [y] 'el fondo de la imagen [es también] una imagen'” (Deleuze 1990: 101).

Es el momento en el que la televisión empieza a competir con el cine, más preocupada con una función social que estética. Ahora el poder no emana de una autoridad fascista como la que fusiló el cine primordial, sino de la vigilancia de la sociedad de control que amenaza constantemente al cine moderno. La confrontación del cine con la televisión es lo que lleva Serge Daney del opti-

mismo al pesimismo crítico, una vez que la estética de la imagen y la pedagogía de la percepción se convierten en mera admiración por la técnica: “nada más acontece a los humanos, es con la imagen que todo acontece” (Deleuze 1990: 102). De este modo, la situación del arte en la “sociedad de control” se modula bajo tres líneas sobrepuestas: los conceptos de *imagen-movimiento* y *imagen-tiempo*; los tres periodos del cine descritos por Daney; y las finalidades del arte, que son embellecer la naturaleza, espiritualizarla y rivalizar con ella (Parente 2002: 212).

Este análisis responde a nuestro objetivo principal, que era confrontar la estética de la imagen con la ontología de la imagen, ancorada en una teoría del tiempo que constituye, como veremos, una metafísica. Esta metafísica se encuentra desarrollada en lo que nos parece ser el núcleo ontológico de *Diferencia y repetición*, justamente cuando Deleuze introduce la “forma del tiempo” en el pensamiento como forma de lo determinable, es decir, la forma “vacía” del tiempo puro (Deleuze [1968] 2017: 141-143). La metafísica deleuziana del tiempo nos hará pasar por tres “síntesis” sucesivas que corresponden a diferentes perspectivas temporales –es decir, a la acción contractiva o expansiva del tiempo– según nos situemos en el puro presente, en la totalidad del pasado o en la apertura al futuro. Esto supone una ampliación progresiva del concepto de tiempo, porque al instalarnos en una u otra de estas dimensiones, la anterior quedará superada, como si hubiera sido absorbida por la siguiente. La primera síntesis del tiempo es la del “hábito”, inspirada en Hume, que considera al tiempo como un “presente vivo”; la segunda síntesis es la de la “memoria”, inspirada en Bergson, donde el tiempo se piensa como un “pasado puro”; pero es en la tercera síntesis, la del “eterno retorno” nietzscheano, que el tiempo constituye un “provenir”; aquí la obra es independiente de su presente, que pasa a ser en-

tendido como un “agente [autor o actor] destinado a borrarse”, a la vez que el producto incondicionado transforma al pasado en su condición. Hay toda una inversión de perspectiva a lo largo de estas tres síntesis, formuladas magistralmente en *Diferencia y repetición* (Deleuze [1968] 2017: 145-151), cuyo resultado es una noción de “tiempo puro” anunciada en la célebre pregunta que Deleuze retoma en los libros sobre cine:

¿Qué quiere decir Hamlet cuando dice: ‘El tiempo sale de sus goznes’? Quizá quiere decir que cuando los presentes variables se rebelan contra el Todo del tiempo, el tiempo sale fuera de sus goznes, es decir que la inmensidad del pasado y del futuro ya no toma la forma de un bucle, ya no hace un círculo (Deleuze 2009a: 473).

Esto significa que el tiempo ha salido de sus ejes, ha vuelto a sí mismo como un tiempo puro y liberado del movimiento que lo mantenía centrado alrededor de su eje, orientado por la sucesión de sus “presentes encajados” (Pelbart 2002: 28). Esta noción de tiempo puro se expresa de muchas maneras en la estética de la imagen, por cuanto el cine nos muestra diversas “conductas del tiempo” a través de sus imágenes. Además, la crítica deleuziana de la “imagen dogmática del pensamiento” tiene respaldo en esta crítica de la “imagen hegemónica del tiempo”, porque un “pensamiento sin imagen” es condición necesaria para que se produzcan nuevas imágenes del pensamiento, mientras un “tiempo sin imagen” puede liberar otras “imágenes del tiempo”. La crítica de Deleuze a la “imagen del pensamiento” reivindica un pensamiento sin imagen justamente para que el pensamiento, no teniendo un “modelo preestablecido” de lo que sea “pensar”, quede abierto a nuevas acepciones (Pelbart 2002: 32). En vez de limitarse a una definición dogmática como la que expresa la voluntad de verdad

bajo la fórmula pensar es buscar la verdad; el pensamiento podrá transitar por otros “planos de inmanencia” como el de la creación, incitando nuevas enunciaciones tales como pensar es crear (Deleuze y Guattari 1991: 73). El tiempo como círculo es el “tiempo de la representación”, al que Deleuze opone el “tiempo como Rizoma” ya en *Mil mesetas*: no hay más “identidad reencontrada”, sino “multiplicidad abierta” (Pelbart 2002: 31). Con este desplazamiento conceptual, Deleuze se aleja de la duración bergsoniana –que según él hace hincapié en el pasado– para dar lugar a la figura nietzscheana del eterno retorno, siempre descentrada por su atracción hacia el futuro:

El rizoma temporal no tiene un sentido (el sentido de la flecha del tiempo, el buen sentido...), [sino que se expresa como] un Círculo de lo Otro. Un círculo del que el centro es el Otro, ese otro que jamás puede volverse centro precisamente por ser otro: círculo descentrado. Es la figura que mejor conviene para dar cuenta de la original lectura que Deleuze hace de Nietzsche: en la repetición vuelve el *Eterno Retorno* de la Diferencia. A este Otro podemos darle el nombre de Futuro (Pelbart 2002: 31).

Hemos visto que en *La imagen-tiempo* hay una valorización de los movimientos aberrantes, pues permiten al cine descentrar la percepción con la desproporción de escalas, provocando aceleraciones o cambios de dirección que sacan al movimiento de su eje. No es menor el hecho de que Deleuze haya tomado como ejemplo de *aberración* en el cine político a un director brasileño, el cineasta de las minorías, que ya no incita más a la revolución, porque sabe que no hay pueblo para sublevarse. Entonces, pone en trance todas las aberraciones vividas por la gente del *sertão*, región desfavorecida económica y geográficamente en el noreste de Brasil. De igual importancia, consideramos el análisis sobre la

estética de Glauber Rocha, que nos guiará en la comprensión de la “imagen-trance”, núcleo de la parte política de este trabajo (Romero 2016: 97-118). Este encuentro es absolutamente necesario para nosotros, ciudadanos latinoamericanos que vivimos la teoría del tercer mundo en la práctica, y podemos aprovechar el impulso para pensar nuestra propia realidad y nuestro presente. Lo haremos colectivamente, siempre que tengamos la oportunidad. Por eso insistimos en una de nuestras primeras hipótesis; la de que el cine, al aproximarse a la vida, excede la dimensión impuesta por la estética, o por cierta concepción de estética que valoriza la experiencia receptiva, la fruición, más que el “shock”, como le decía W. Benjamin, y sus efectos colaterales en la vida real. Después de todo, es la geopolítica el escenario donde Glauber Rocha puede mostrar que “el oprimido solo se torna visible por la violencia [derivada] de la barrera económico-social, cultural y psicológica que separa el universo del hambre del mundo desarrollado” (Romero 2016: 100-101).

Esta confrontación geopolítica, cuya marca es la desigualdad social, se presenta con una “inevitable agresividad” bajo la forma de una “estética de la violencia” que afecta conflictos étnicos, de clase y transnacionales. Afianzamos aquí la “vocación revolucionaria del arte”, que entra en trance para darle voz a las “pulsiones inconscientes [del] sueño del oprimido”, como una antena capaz de interpretar sus anhelos. No solo el *Cinema novo* de Glauber Rocha, sino el *Tercer cine* de Fernando Solanas, deben algo de su “militancia” a la aparentemente apolítica “estética del sueño” borgeana, creador de “liberadoras irrealidades” (Romero 2016: 101-102). El análisis fílmico y conceptual de la obra de Rocha nos permite volver a Deleuze con algunas herramientas importantes para la aclaración de su frase, tomada de Paul Klee, según la cual “el pueblo es lo que falta”. Porque es precisamente

en la propuesta revolucionaria del cine del Tercer Mundo, donde se siente esta ausencia que introduce en el pensamiento el problema de “la no presencia del pueblo”:

Se trata de un cine que tiene que hacer la crítica del mito (de la historia, de la representación, de la revolución inserta en una lógica binaria), y así poner en trance, poner en crisis el orden de lo establecido. Con esto también se libera un vínculo nuevo con el mundo. Una vez que ha caído el vínculo mítico, se necesita la creación de algo nuevo. Creación de enunciados colectivos para construir el pueblo que falta (Romero 2016: 114).

A esto se refería Deleuze con la invención de un pueblo por el arte “necesariamente político”, donde la creación contribuye con el devenir inventado en los suburbios, *ghettos*, *favelas*, comunidades urbanas y rurales, bajo nuevas condiciones de lucha que la sensibilidad del artista canaliza en su obra (Deleuze [1985] 1986: 288). Esta necesidad política de la creación artística –a la cual vuelve Deleuze en su conferencia sobre “El acto de creación” (Deleuze 2007: 281-289)– corresponde al Tercer Mundo, que Rocha consideraba justamente la “Tierra y el Espíritu de esa función fabuladora [que nos da la] posibilidad de crear algo nuevo, [...] para pensar una nueva tierra” (Romero 2016: 114). Pero este “potencial revolucionario” surge en un medio que se resiste al cambio y de cierta forma al cine. Hay que involucrarse con la tierra, con el pueblo que sufre la “opresión de los gobiernos y los mitos”. Será el “amor como devenir colectivo” lo que posibilita, según Rocha, la “superación de la muerte”. Deleuze encuentra aquí un ejemplo del cine político moderno, donde confirma que la posibilidad de revolución desaparece junto con la ausencia del pueblo. Evidenciar la no presencia del pueblo implica la toma de conciencia de que había *varios pueblos*, tal como lo muestra Ro-

cha al agitar “las multiplicidades nómades, errantes en el *sertão*, sin pueblo” (Romero 2016: 115). En Deleuze, lo anárquico rompe con la lógica binaria al oponer una “tendencia nómada a la tendencia sedentaria de la línea segmentada, y desbarata los bloques y las identidades binarias, llevando la vida a un flujo ilimitado de invención continua” (Romero 2016: 115-116; Goddard 2010: 93-102).

En ese sentido, la fabulación bergsoniana es trasmutada por Deleuze en arma potencial al servicio de los artistas. No olvidemos que Bergson pedía ojos de artista para que podamos ver en la realidad más de lo que nos muestra nuestra percepción habitual. Más que imágenes o percepciones, la fabulación crea potentes “visiones”, no menos artísticas que inofensivas, capaces de inspirar un pueblo que todavía no existe. Definitivamente, el pasaje de la estética de la imagen a la ontología, y de esta a la política de la imagen, implica confrontar las “visiones y audiciones de los grandes escritores”, que llegan a tener “delirios de lenguaje” como los esquizofrénicos, que sufren alucinaciones visuales y escuchan voces (Bogue 2017: 71). Pero lo imaginario y lo real son “dos caras que se intercambian incesantemente” en una especie de “espejo móvil”, suscitado por el concepto de imagen-cristal. De esta manera, cineastas como Ophüls, Renoir, Fellini y Visconti crean imágenes-espejo, en las que el reflejo y lo reflejado no se distinguen definitivamente, porque lo actual y lo virtual coexisten en permanente oscilación: “lo imaginario es una imagen virtual que se pega al objeto real, e inversamente, para constituir un cristal de inconsciente” (Bogue 2017: 77). A esta *coalescencia* de imágenes virtuales y actuales se denomina “visión”. Los artistas, dadas sus condiciones excepcionales de percepción, pueden extraer “perceptos estéticos”, impersonales y a-subjetivos, de donde abstraen “auténticas visiones” (Deleuze 1996: 162). Ellos son

capaces de “transmutar” la percepción en una visión –la obra de arte– que pone de manifiesto el deseo artístico de proyectarla en la realidad como “una imagen de sí mismo y de los demás suficientemente intensa para que *viva su propia vida*” (Deleuze 1996: 164; Bogue 2017: 79.).

Son sus invenciones las que mejor definen esta dimensión política de la imagen que nos revelará la inspiración bergsoniana del pensamiento político de Deleuze. En efecto, para Bergson, lo imposible no precede a lo posible, ni el no-ser precede al *ser en duración*, porque es justamente la acción imprevisible del tiempo la que actualiza retrospectivamente las posibilidades al crear, al mismo tiempo, los obstáculos (imposibles) y su superación (posible). El hilo conductor seguido hasta ahora exige una reflexión sobre el estatuto de la “creación de posible” como un aporte adicional para la comprensión de la creación de nuevas “posibilidades de vida” (Zourabichvili 2002: 137-150). Deleuze habría encontrado en Bergson el camino para invertir la relación habitual entre lo posible y lo real. En efecto, el problema de lo *posible* no debe ser planteado en función de las *alternativas*, reales o imaginarias, que marcan una época o una sociedad, sino tomado como vector del presente, que clama por la “emergencia dinámica de lo nuevo”. Bergson expuso esta diferencia, entre lo posible *que se realiza* y lo posible *que se crea*, al descubrir en el arte un acto creador. Tal vez inspirado en esto, Deleuze haya engendrado algunas de sus ideas políticas. Es lo que nos sugieren las palabras del intérprete:

Realizar un proyecto no aporta nada de nuevo al mundo, puesto que no hay diferencia conceptual entre lo posible como proyecto y su realización (el salto en la existencia). Transformar lo real a imagen de lo que fue primeramente

concebido es reducir a la nada la propia transformación. La apertura de posibles sería como una meta que no nos deja perder la esperanza en el porvenir. Más que construir el futuro, se trata de vivir de la esperanza, y de entender su lógica de realización. (Zourabichvili 2002: 139)

No es lo mismo la esperanza (de promesa) que la esperanza (de esperar), afirmada en esta filosofía de la inmanencia según la cual “no se puede saber de entrada” (Zourabichvili 2002: 140, n. 1). Esto hace confluír la política con la estética, como lo habíamos anunciado en la introducción de este trabajo, pero ahora como un retorno a la estética. La percepción es lo que vincula la estética con la ética al remontar la sensibilidad en la creación de nuevas posibilidades de vida. Por eso, Deleuze piensa la política como una cuestión de percepción, y Zourabichvili aprovecha la chispa para volver a Mayo del '68, el acontecimiento histórico que encarna la idea deleuziana de “videncia”:

Mayo del 68 fue un fenómeno de videncia, como si una sociedad viera de un solo golpe lo que contenía de intolerable y viera también la posibilidad de otra cosa. Es un fenómeno colectivo bajo la forma ‘Lo posible, sino me ahogo’. (Zourabichvili 2002: 141; Deleuze [1983] 1984: 75-76)

Lo que caracteriza al “vidente” o al “visionario” no es el hecho de que este vea más lejos, pues su visión, al contrario, no presagia ningún porvenir. Se trata de una “mutación afectiva” que revela lo intolerable a través de “perceptos”, cuyas condiciones de percepción promueven la apertura del nuevo campo de posibles, una vez que en ellas irrumpe lo expresable de la situación. Ocurre una mutación subjetiva cuando el percepto hace que la percepción ordinaria se relacione con el afuera, generando un encuentro. La

videncia del que encuentra las condiciones de existencia (para sí mismo y para los otros) es un “acontecimiento” en el que la acción política se disocia de la toma de conciencia y aparece como síntoma de una “nueva sensibilidad” inherente a la estética. Así, la mutación perceptiva y afectiva del '68 habría creado “nuevas relaciones con el cuerpo, el tiempo, la sexualidad, el medio, la cultura, el trabajo” (Zourabichvili 2002: 141). Nuestra propia subjetividad se constituye como una síntesis de estas relaciones, de sus cambios y de su exterioridad originaria, que nos hace encontrar de repente lo que ya estaba “bajo nuestros ojos”. La referencia es otra vez *Europa 51*, de Rossellini: la mujer que deja su mirada de ama de casa cuando pasa a ver lo insoportable (Deleuze [1985] 1986: 12-13).

Como lo pedía Bergson, y como lo hacen ciertos artistas privilegiados, los ojos del vidente perciben más de lo que ven en la realidad, porque captan el “campo de posibles” de la situación actual, allí donde fulgura una nueva posibilidad de vida. Ellos ven lo posible, pero no elaboran ningún plan, dada la diferencia de naturaleza entre las potencialidades y su actualización. Esta vez, Deleuze se inspira en Bergson para disolver el dualismo del libre-arbitrio y del determinismo en provecho de lo nuevo: “Lo virtual efectivo (real) toma el relevo de lo posible (imaginario) por realizar” (Zourabichvili 2002: 141). Es hora de preguntarse, entonces, ¿cómo se relaciona todo esto con el tema de la imagen? Si Deleuze llama “acontecimiento” a la videncia de estas potencialidades no actualizadas, lo que, a su vez, engendra la mutación del “devenir revolucionario”, es notorio que la visión fugaz que tiene el vidente-revolucionario –la potencia evanescente de la imagen– solo pueda manifestarse en una “imagen intensiva”, donde la intensidad desaparece justamente al devenir imagen. Por eso, la experiencia de lo posible consiste en “agotar lo posible” hasta

que veamos la potencia en su caída. La percepción de lo posible se le escapa de las manos a la estética de la imagen, y busca amparo en el estatuto ontológico que se completa en *esta* imagen. Porque no se puede *ver* la imagen de la revolución, que es un acontecimiento de potencialidades. La revolución es la que ve, y ella se ve a sí misma mientras se actualiza. Por eso, esta imagen es necesariamente fugaz y se disipa continuamente, fragmentándose conforme lo posible: más que la imagen de lo posible; es ya *la imagen de lo real*.

4

¿Cómo pensar la política después de este preámbulo sobre el concepto deleuziano de acontecimiento, su relación con lo posible y con el devenir-revolucionario? ¿Qué más podemos aprender con el concepto de imagen, ahora que dejamos de creer en lo posible como instancia de realización? Cuando las alternativas, presentes o futuras, no son más que *clichés*, la política debe renovarse en una colectividad que ha encontrado sus propias condiciones de existencia frente a lo intolerable. Los clichés no son más que una forma de ocultar lo intolerable de la imagen, algo que de cierto modo aparece también en las aventuras de *Bouvard y Pécuchet* en el libro homónimo de Flaubert citado por Deleuze a propósito de la necesidad (Deleuze [1968] 2017: 407, n.3). A lo que se podrían sumar las referencias al *Idiota* en los libros sobre cine; son diferentes maneras de lidiar con lo intolerable de una situación.

Recordemos que el cine político, a través de imágenes de nuestro cotidiano, revelaba situaciones de “miseria y opresión” insoportables, que sin embargo podíamos tolerar gracias a los esquemas sensoriomotores, esas “metáforas” afectivas que Deleuze llamaba

de “clichés”, justamente porque resumen la “imagen sensoriomotora de la cosa” (Deleuze [1985] 1986: 34-35). Al romper con el esquema sensorio-motor, el cine moderno ponía en evidencia esos clichés, para después liquidarlos. Porque las “convenciones arbitrarias” que hacen del mundo un lugar más tolerable son las mismas que denotan el “intolerable compromiso” con los poderes que sustentan la miseria. Obedecemos, entonces, cuando los esquemas sensorio-motores responden bien al sufrimiento, y así integramos la represión. Hasta los “clichés de la lucha”, la compasión y el fanatismo, nos hacen sentir vergüenza por su capacidad de adaptarse al odio. Por otro lado, cuando empezamos a ver los esquemas sensorio-motores como clichés nos invade el cansancio, la “mala voluntad” característica del nihilismo moderno que culmina con la “pérdida de la fe”. Ya no creemos en lo posible, por eso no tenemos ganas de realizarlo:

Todo lo que vemos, decimos, vivimos, imaginamos o sentimos, ya está reconocido, lleva de entrada la marca del reconocimiento, la forma de lo ya visto, de lo ya entendido. Una distancia irónica nos separa de nosotros mismos, y no creemos ya en lo que nos sucede, porque nada parece poder suceder. (Zourabichvili 2002: 147)

Tendremos que destruir la “imagen de lo posible”, que se adueña de lo real y lo mantiene en estado permanente de posibilidad, sin que nunca se llegue a lo efectivo. Para eso Deleuze endosa la crítica de Bergson y censura el cliché por tener “la forma de lo posible”. Bergson resiste a la idea de que lo real esté *hecho*, como si pudiera preexistir “en sí mismo”, y rebate la “pseudo-actualidad de lo posible” por darnos la ilusión de que todo lo real sea “dado en imagen” (Deleuze 1966: 100-101). De este modo, lo posible quedaría precedido de *su propia imagen* en tanto posible, siendo

esta semejanza entre la imagen y lo posible la que suscita la confusión. Se desvanece entonces la tentativa de ontologizar la imagen cinematográfica, tal como lo sugieren algunas lecturas que mencionamos inicialmente (Bazin 1958; Asiáin 2011). La excesiva carga de realidad que a veces se le quiere conferir al cine puede tener el efecto contrario, dejándonos frente a imágenes tan reales que no admiten la franja de virtualidad necesaria para que se produzca la transformación, es decir, la actualización de lo posible. Verificamos ahora que hay un déficit ontológico en la propia realidad, característico de la vida y del devenir, que no puede ser fijado ni colmado por ninguna imagen. Al disecar la vida en imágenes de lo posible (clichés), sea con la cámara o con proyectos políticos, se la vacía de su potencial virtual, y esto hace que lo posible pierda su preñez y lo real su fecundidad. De este modo, la crítica bergsoniana de lo posible refuerza la crítica deleuziana de la imagen dogmática del pensamiento, porque fundarse en una imagen preconcebida es privar el pensamiento de su necesidad y condenarlo a moverse en una insuperable posibilidad. La imagen del pensamiento equivale a la posibilidad del pensamiento, pero no al acto efectivo de pensar, por cuanto solo la experiencia real nos pone en relación con lo que todavía no pensamos, según el adagio heideggeriano (Deleuze [1985] 1986: 210, n.2) que nos acompaña desde *Diferencia y repetición* (Deleuze [1968] 2017: 407). Análogamente, esta lectura nos aconseja a pensar la política. Porque si el pueblo todavía no existe, aquí también hay una relación de exterioridad que es necesario afirmar; la del “encuentro entre el pensamiento y lo que piensa, entre el pueblo y él mismo” (Zourabichvili 2002: 148). La acción política se define justamente por la “efectividad y necesidad” que le faltan a la realización. De este modo, la tarea requerida por una investigación sobre las múltiples dimensiones del concepto de imagen en el pensamiento de Gilles Deleuze tropieza con una

concepción política específica que se vincula con la estética del cine y con la ontología del devenir.

REFERENCIAS

- ALLIEZ, Éric (comp.) (2002a), *Gilles Deleuze: una vida filosófica* (Colombia: Sécauto/Euphorion).
- ____ (2002b), “Sobre el bergsonismo de Deleuze”, en Alliez (2002a: 100-112). Obtenido de: <http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/libreria/gilles-deleuze-alliez.pdf>
- ARNHEIM, Rudolf (1986), *El cine como arte* (Buenos Aires: Paidós).
- ASIÁIN, Enrique (2011), “De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica”, *Eikasia*, 41: 93-111.
- BAZIN, André (1958), *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Cerf). [Hay traducción castellana: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 2017].
- BENJAMIN, Walter [1936/1974] (2008), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (tercera redacción), trad. Muñoz., en *Obras Completas*, libro I, volumen 2 (Madrid: Abada). [Edición revisada: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *Gesammelte Schriften*, ed. Tiedemann y Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974]
- BERGSON, Henri (1959), *Œuvres. Édition du centenaire* (París: PUF).
- ____ (1896), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (Paris: PUF).
- ____ (1907), *L'évolution créatrice* (París: PUF). [Hay traducción castellana: *La evolución creadora*, trad. Ires, Buenos Aires, Cactus, 2007].
- BOGUE, Ronald (2017), “Visiones y audiciones: la imagen en el pensamiento tardío de Gilles Deleuze”, *Instantes y azares. escrituras nietzscheanas*, 19-20: 63-83.
- BRÉHIER, Émile (1944), *Historia de la filosofía*, tomo II (Buenos Aires: Sudamericana).

- CANAVERA, Julien (2015), "El vitalismo de Gilles Deleuze", *Daimon*, 66: 135-150.
- CHATEAU, Dominique (2012). *Cine y filosofía* (Buenos Aires: Colihue).
- CHERNAVSKY, Axel (2008), "La expresión de la durée en la filosofía de Bergson", *Revista latinoamericana de Filosofía*, 34, 1.
- DANEY, Serge (1983), *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Collection Cahiers du Cinéma (París: Gallimard).
- DELEUZE, Gilles (1966), *Le bergsonisme* (París: PUF). [Hay traducción castellana: *El bergsonismo*, trad. Ires, Buenos Aires, Cactus, 2017]
- ___ [1968] (2017), *Diferencia y repetición*, trad. Delpy y Beccacece (Buenos Aires: Amorrortu). [Edición original: *Différence et Répétition*, París, PUF, 1968]
- ___ [1983] (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós). [Edición original: *L'image-mouvement. Cinéma 1*, París, Les Éditions de Minuit, 1983]
- ___ [1985] (1986) *La imagen-tiempo. Estudios sobre Cine 2* (Barcelona: Paidós). [Traducción castellana de *L'image-temps. Cinéma 2*, París, Les Éditions de Minuit, 1985]
- ___ (1990), *Pourparlers* (París: Les Éditions de Minuit).
- ___ (1996), *Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama).
- ___ (2007), "¿Qué es el acto de creación?", en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995* (Valencia: Pre-textos): 281-289.
- ___ (2009a), *Cine I: Bergson y las imágenes*, trad. Ires y Puente (Buenos Aires: Cactus, Serie Clases).
- ___ (2009b), *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo*, trad. Ires y Puente (Buenos Aires: Cactus, Serie Clases).
- ___ (2018), *Cine III: Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*, trad. Ires y Puente (Buenos Aires: Cactus, Serie Clases).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix [1980] (2002), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2* (Valencia: Pre-Textos). [Edición original: *Mille Plateaux*, París, Les Éditions de Minuit, 1980]
- ___ (1984), "Mayo del 68 no ha tenido lugar", en *Les Nouvelles littéraires*, 3-9 de mayo: 75-76.
- ___ [1991] (1993), *¿Qué es la filosofía?*, trad. T. Kauf (Barcelona: Anagrama). [Edición original: *Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Les Éditions de Minuit, 1991]
- FERRATER MORA, José (1982), *Diccionario de Filosofía* (Madrid: Alianza).
- GUATARI, Félix (1979), *L'inconscient maqunique. Essais de schizo-analyse* (París: Recherches).
- GODDARD, Jean-Christophe (2010), "Deleuze y el cine político de Glauber Rocha. Violencia revolucionaria y violencia nómada", en Zarka (2010: 93-102).
- GUTIÉRREZ, Edgardo (comp.) (2016), *Los caminos de la imagen: aproximaciones a la ontología del cine* (Buenos Aires: Prometeo).
- LAPOUJADE, David (2016), *Deleuze: los movimientos aberrantes* (Buenos Aires: Cactus).
- LLEVADOT, Laura (2017), "La estética más allá del arte: A propósito de Gilles Deleuze", *Aurora*, 29, 46: 179-198.
- MACHADO, Roberto (2009), *Deleuze, a arte e a filosofia* (Rio de Janeiro: Zahar).
- MARRATI, Paula (2004), *Gilles Deleuze. Cine y filosofía* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- MONTEBELLO, Pierre (2008), *Deleuze, philosophie e cinéma* (París: Vrin).
- MUÑOZ, Marisa (2012), "Bergson y el bergsonismo en la cultura filosófica argentina", *Cuadernos Americanos*, 140, 2: 103-122.
- PARENTE, André (2002), "El cine del pensamiento o lo virtual como nunca visto", en Alliez (2002a: 212-217).
- PELBART, Peter Pál (2002), "El tiempo no reconciliado", en Alliez (2002a: 22-33).
- PRADO JR., Bento (1989), *Presença e campo transcendental. Consciência e negatividade na filosofia de Bergson* (São Paulo: Edusp).
- RANCIÈRE, Jacques [2001] (2005) *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción del cine*, trad. Roche (Barcelona: Paidós). [Edición original: *La fable cinématographique*, París, Éditions du Seuil, 2001]
- ___ (2002) "¿Existe una estética deleuziana?", en Alliez (2002a: 205-211).

- ROMERO, Gustavo (2016), "La estética del hambre y la violencia en el cine de Glauber Rocha", en Gutiérrez (2016: 97-118).
- SARTRE, Jean-Paul (1973), *La imaginación* (Buenos Aires: Sudamericana).
- TARKOVSKI, Andréi (1998), *Esculpir o tempo* (São Paulo: Martins Fontes).
- VERA BARROS, Tomás (comp.) (2015), "Introducción. Walter Benjamin: estética y experiencia", en *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura* (Buenos Aires: La marca).
- VINCI, Christian (2018), "Literalidade e metáfora na filosofia de Gilles Deleuze: uma via bergsoniana", *Philosophos*, 23, 1: 41-72.
- ZARKA, Yves Charles (comp.) (2010), *Deleuze político* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- ZOURABICHVILI, François (2005), "Deleuze e a questão da literalidade". *Educação & Sociedade*, 26, 93: 1309-1324.
- ____ (2002) "Deleuze y lo posible (del involuntarismo en política)", en Alliez (2002a: 212-217),
- ZUNINO, Pablo (2012a), *Bergson: la metafísica de la acción* (São Paulo: Humanitas).
- ____ (2012b), "Inteligencia y superstición en Bergson: la función fabuladora", *Intus-Legere*, 6, 1: 9-18.

FILOSOFÍA, POESÍA Y POLÍTICA EN CARLOS ASTRADA

Notas para una lectura de *El mito gaucho* (1948)

Martín Prestía

Martín Prestía

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Lomas de Zamora

Filosofía, poesía y política en Carlos Astrada: notas para una lectura de *El mito gaucho* (1948)

DOI: 10.36446/be.2019.48.84

Resumen

El mito gaucho (1948) es considerado uno de los libros más importantes y representativos de Carlos Astrada. Leído a menudo enfatizando el contexto histórico-político de su publicación —la Argentina justicialista, movimiento político al que Astrada prestó su adhesión—, el propósito del presente trabajo es ofrecer una mirada que priorice el aspecto filosófico del texto. Para ello, se analizan los distintos alcances de la noción de *mito*, buscando establecer las relaciones entre filosofía, poesía y política en la obra citada. Se destaca la influencia de la tradición romántica alemana —entendida en sentido amplio, de Herder a Nietzsche—, como así también de Heidegger, valiéndose de la interpretación propuesta por Philippe Lacoue-Labarthe, que subraya la cuestión del mito. La parte final del trabajo está dedicada a poner de relieve las tensiones contenidas en la noción de *mito* astradiana.

Palabras clave

Estética argentina – Filosofía política – Mito– Romanticismo alemán – Existencialismo

Philosophy, poetry and politics in Carlos Astrada: Notes for a Reading of *El mito gaucho* (1948)**Abstract**

El mito gaucho (1948) is considered one of the most important and representative books of Carlos Astrada. Often read emphasizing the historical-political context of its publication —the justicialist Argentina, political movement to which Astrada lent its adhesion—, the main purpose of this paper is to prioritize its philosophical aspect. For this, it analyzes the different reaches of the notion of *myth*, seeking to establish the relationships between philosophy, poetry and politics in the cited work. It highlights the influence of the German romantic tradition —broadly understood, from Herder to Nietzsche—, as well as from Heidegger, retaking the interpretation proposed by Philippe Lacoue-Labarthe, who underlines the question of *myth*. The final part of the paper is dedicated to highlight the tensions contained in the notion of *myth* in Astrada's book.

Keywords

Argentinian Aesthetics – Political Philosophy – Myth– German Romanticism – Existentialism

Recibido: 07/08/2019. Aprobado: 07/09/2019.

Indagar en la relación entre filosofía, poesía y política en la obra de Carlos Astrada (1894-1970) nos obliga, ineludiblemente, a abordar un texto que suele consignarse como uno de los más importantes de su producción, *El mito gaucho* (1948), y que ha sido a menudo leído otorgando una excesiva importancia a su contexto histórico —esto es, la Argentina gobernada por el justicialismo. Si bien la presencia de Astrada en el peronismo en el plano de la cultura es innegable —y puede especularse quizás sin demasiado temor a equivocarse que intentó ser una línea rectora del plano ideológico de tal movimiento político— su labor filosófica no puede reducirse sin más a la de un “legitimador” del proyecto político justicialista. El peronismo, creemos, conmocionó de raíz su labor vital, en él advirtió las posibilidades de redención humana —como antes le había ocurrido con la Revolución Rusa y más tarde con la Revolución China— y a él se encolumnó críticamente desde el lugar que le estaba dado existencialmente, por temperamento y temple anímico, en función de una serie de “afinidades electivas” con su pensamiento y aspiraciones que creía ver desplegadas por el movimiento.¹ Y, si bien es cierto que puede ser abordado desde un punto de vista que considere las sobredeterminaciones políticas e ideológicas del texto, creemos

¹ Para una mirada en torno a las diversas aristas de la compleja relación de Astrada con el peronismo, véase David (2004: 141 ss.).

que una lectura tal no agota lo que *El mito gaucho* tiene para decir en tanto texto filosófico.²

Como indagación en torno a la “esencia argentina” (la “forma” o el “tipo” de lo argentino, como dirá en el primer párrafo, y es importante retener esos términos, Astrada 1948: 5), *El mito gaucho* es la coronación de una serie de ensayos que el pensador cordobés comienza a elaborar hacia mediados de la década anterior. Nos referimos a “La existencia pampeana” (1934) y “Para una metafísica de la pampa” (1938). En esos textos, que luego serán vertidos y ampliados en la primera parte del libro de 1948, Astrada desarrolla la tesis por la cual el ser humano argentino tiene a la pampa como paisaje originario, que “no es exclusivamente el medio físico” sino “una definida modalidad o estructura existencial del hombre argentino” (Astrada 1938: 18), “constituto de su estructura ontológica”, como precisará una década más tarde (1948: 14). Si el hombre, “por la estructura esencial de su existir, es primariamente un ser distante, excéntrico, es decir que, para él, el ser de su existencia es lo más lejano” (1938: 19) –y leemos aquí la influencia heideggeriana en lo que respecta a la analítica del *Dasein*–, el hombre argentino, en virtud del paisaje al que se

² Ello supondría, además, y de manera más general y fundamental, poder escudriñar las determinaciones filosóficas de lo político y las determinaciones políticas (si las hubiere) de lo filosófico. Por otra parte, Carlos Astrada volvió a publicar *El mito gaucho* en 1964. Esta segunda edición intercala algunos capítulos en que interpreta la historia argentina de los dieciséis años transcurridos entre la primera y la segunda versión del libro, además de un apartado final en torno a la cultura y la filosofía nacionales. Distanciado por ese entonces del peronismo, en los agregados del texto no falta la crítica al justicialismo. Asimismo, la reedición cuenta también con una extensa Introducción en que integra algunas lecturas posteriores en torno a la noción de mito — fundamentalmente Georges Gusdorf y Mircea Eliade— que, sin embargo, no modifican lo propuesto en 1948.

ve arrojado en su existencia, la desolación telúrica de la pampa, es, para Astrada, “doblemente excéntrico”, un “ser de la lejanía”, “una sombra en fuga y dispersión sobre su total melancolía, correlato espiritual de la infinitud monocorde de la extensión” (1938: 19-20). Así, si la revelación y posesión de su existencia están dadas al hombre por un retorno, “un retomar o asir su ser desde ese alejamiento ontológico” (1938: 20), el hombre argentino, en cambio, no puede recuperarse, disperso en la melancolía totalizadora de la extensión pampeana, que representa su sustrato telúrico y ontológico.

En *El mito gaucho*, Astrada trasladará la caracterización de la particularidad de la existencia pampeana al plano del curso histórico-político. Según el pensador argentino, la inclinación del *Dasein* pampeano a la dispersión estaría plasmada históricamente en una generación desertora de su propio destino, vicaria de modos de existencia ajenos, una “civilización de transplante” que convirtió a la pampa en un “*Hinterland* colonizado de acuerdo a las exigencias y para satisfacer las necesidades de la metrópoli europea” (1948: 36). Como reverso de la misma moneda, surgieron en nuestro país “formas institucionales y políticas informadas por principios y doctrinas extrañas a nuestra idiosincrasia y a nuestra realidad histórica” (1948: 36). Retomar el contacto con nuestra esencia argentina –que será retomar el contacto con nuestro mito originario, adelantémonos–, entonces, es posibilitar una existencia auténtica, propia.

Por otra parte, como texto en que se ponen en juego conceptos específicos en torno a la relación entre filosofía, poesía y política también podríamos situar los primeros indicios de sus reflexiones en la década de 1930, que siguen también la senda heideggeriana en torno al papel del poeta y a la relación entre el *pensar* y

el *poetizar*. Nos referimos, en primer lugar y principalmente, al texto “Ontología y poesía” (1938), pero también a “Límites de la poesía y la metafísica” (1939) y a la serie de escritos en torno a Rainer Maria Rilke: “La muerte propia” (1940), “Mística y clima existencial” (1942) y “El encargo de la tierra” (1943), todos ellos recogidos en su libro *Temporalidad* (1943). Como Heidegger, Astrada pretenderá ser el filósofo que advierta sobre la necesidad de ponerse a la escucha de un Verbo instaurador de una existencia histórica, recogido en este caso en el poema épico de nuestra nacionalidad: el *Martín Fierro* de José Hernández.

Por último, como es obvio y puede inferirse de lo dicho anteriormente, abordar *El mito gaucho* es, en primer lugar y principalmente, indagar en la relación de Carlos Astrada con el pensamiento de Martin Heidegger. Asimismo, visitar la obra astradiana en este punto es también, como veremos tangencialmente, poner de relieve la relación del argentino con el romanticismo alemán –entendido en términos amplios, de Herder a Nietzsche, sobre los que escribiré, no casualmente, hacia 1945: el artículo “El pensamiento filosófico-histórico de Herder y su idea de humanidad” y el libro *Nietzsche, profeta de una edad trágica*. Y el vínculo con esa corriente de pensamiento se expresa en dos preguntas fundamentales del propio romanticismo –y también de Heidegger–: la relación de la *política* (el ser-en-común) con el *arte*, de un lado, y la pregunta por lo nacional (la determinación nacional y, aún, nacional-popular de la comunidad), del otro. A establecer los alcances y límites de esta serie de relaciones estará abocada buena parte del presente trabajo, tomando como eje la interpretación que realiza Philippe Lacoue-Labarthe³ de los tex-

³ Fundamentalmente en *L'imitation des modernes: Typographies 2 [La imitación de los modernos: (Tipografías 2)*, 1986), *La Fiction du politique: Heidegger, l'art*

tos heideggerianos tras su “retirada” del nacional-socialismo — con ello el autor francés hace referencia a la dimisión del Rectorado de la Universidad de Friburgo el 23 de abril de 1934, lo cual no implicó el retiro del apoyo al “movimiento” ni tampoco que este estuviera exento de críticas (Lacoue-Labarthe 2010: 202 ss.).⁴ Si seguimos tal interpretación –aún con las reservas que merecen los desarrollos de Lacoue-Labarthe– es porque, en su análisis del pensamiento heideggeriano, pone el foco sobre un elemento central de la obra del argentino: la cuestión del mito. La misma es tributaria de la tradición germana con la que nuestro autor dialoga; si pudimos nombrar esas fuentes –del romanticismo a Heidegger, pasando por Nietzsche y Wagner– es porque

et la politique [La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política, 1987] y Heidegger: la politique du poème [Heidegger. La política del poema, 2002].

⁴ La relación de la filosofía heideggeriana con la ideología oficial nazi es el punto más polémico de la interpretación de Lacoue-Labarthe, que contrasta con la lectura de, por ejemplo, Emmanuel Faye ([2005] 2009). La argumentación de Lacoue-Labarthe intentará mantenerse en el plano filosófico, procurando mostrar la presunta distancia entre el pensamiento del filósofo de Messkirch y el anti-semitismo y biologicismo oficiales. La edición en curso de los *Schwarte Hefte [Cuadernos Negros]*, como así también el descubrimiento realizado en 2018 sobre su participación hasta 1941 en la *Kommission für die Rechtsphilosophie [Comisión de Filosofía del Derecho]*, órgano que tenía como propósito fundamentar el derecho nazi por medio de las figuras de la raza y el pueblo alemán [*Rassen- und Volkscharakter*], han vuelto a poner el tema de la adscripción al nazismo de Heidegger en la esfera pública. Como explica Facundo Bey en un trabajo dedicado a la interpretación que Lacoue-Labarthe realiza de Heidegger, “el antisemitismo filosófico de Heidegger, ahora conocido gracias a los *Schwarte Hefte*, lo reinscribe en la metafísica occidental que él mismo denuncia, en su necesidad de dar con la esencia del *judío* como figura. Su filosofía no puede, sin embargo, ser reducida ni a un caso aislado ni al mero biologicismo, así como tampoco es posible excluir un criminal connubio entre su documentada adhesión plena al *antisemitismo de Estado* y su participación en la Solución Final y un antisemitismo de tipo metafísico” (Bey, 2018: 129-30, el resaltado es del original).

todas ellas coinciden, de modos diversos, en restituir la dimensión mítica. Sobre el tema del mito es que pondremos, en definitiva, el acento, pues en él se anudan filosofía, poesía y política.

1. LA INFLUENCIA DE HEIDEGGER: MITO Y POESÍA

Reconocer los motivos y rastros heideggerianos en *El mito gaucho* sería tarea más o menos sencilla. Como hemos apuntado brevemente en el apartado anterior, la analítica existencial del *Da-sein* está en la base de la “metafísica de la pampa” de nuestro autor, y recorre todas sus consideraciones en torno al hombre argentino, a su relación con su medio circundante y su historia. Asimismo, podríamos decir que el punto de partida fundamental de los desarrollos astradianos es aquel que considera que, para un pueblo, una posibilidad de Historia [*Geschichte*] no puede abrirse en el presente sino cuando se proyecta como su futuro una posibilidad no advenida u oculta de su pasado. Ello hará referencia, en la modulación de nuestro autor, a la posibilidad de restituir el comienzo de la existencia histórica argentina, de la cual, como hemos visto, una generación ha “desertado”.

Sin embargo, debemos indagar en lo específico de la relación entre poesía y política en el pensamiento heideggeriano para poder dirigirnos hacia las líneas centrales de *El mito gaucho*. Tal relación implica considerar dos cosas. Seguiremos aquí la lectura de Philippe Lacoue-Labarthe. En primer lugar, después de la “ruptura” y la “retirada”, Heidegger se focalizará en el tema del arte –ello implicaría, siempre según el intérprete francés, su “auto-explicación” con el nacional-socialismo. Comienza, con ello, la célebre *Kehre*. Claro que ello no significa un repliegue en un esteticismo ni la cuestión del arte en Heidegger, como veremos, está

unida a la elaboración de una estética o una poética. La esencia del arte es el poner-en-obra la verdad, como Heidegger afirma en *Der Ursprung des Kunstwerkes* [*El origen de la obra de arte*] ([1936] 1960b: 59). En segundo lugar, por ello, el discurso sobre el arte es el discurso político de Heidegger (Lacoue-Labarthe 2010: 204); la esencia de lo político (es decir, la historicidad, la posibilidad del re-inicio), ya no es buscada en la *tékhne* entendida como *ciencia* o *saber* [*Wissen*] (como podía advertirse en la Lectión inaugural de 1929 *Was ist Metaphysik? [¿Qué es metafísica?]*) o en el célebre Discurso del Rectorado de 1933 *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität* [*La autoafirmación de la Universidad alemana*]) sino en la *tékhne* entendida como *arte* (Lacoue-Labarthe [1986] 2010: 212 ss.).

Como es sabido, en *Der Ursprung des Kunstwerkes* [*El origen de la obra de arte*], Heidegger desarrolla la tesis por la cual la esencia de la obra de arte consiste en instalar un mundo, es decir, permitir la posibilidad de una Historia [*Geschichte*]. El comienzo del arte es comienzo de historia, historia que no es en Heidegger una serie de acontecimientos [*Historie*] sino *el acontecimiento de ingresar un pueblo en su propio destino* (Heidegger [1936] 1960b: 61). De igual modo, Heidegger dirá en ese mismo texto que todo arte es esencialmente poesía (es decir *Dichtung*, el *nombrar del poeta*). Tenemos, entonces, que la poesía tiene ese *poder historial*, ese *poder político* en tanto y en cuanto *el ser se dice a partir de la poesía*. La función política del poeta coincidiría, de ese modo, con la historicidad. Para Lacoue-Labarthe ([1986] 2010: 181), es necesario aclararlo, se trata de una función “archi-política”, porque el pensamiento de Heidegger en torno a lo político se da siempre en términos de una negación: no es en *la política* donde encontraremos la esencia de *lo político*. En ese mismo sentido es que puede comprenderse a la *pólis* como el *Da* del *Dasein* (La-

coue-Labarthe [1986] 2010: 181; [2002] 2007: 98). En palabras de Heidegger:

Pólis se traduce por Estado y ciudad; pero así no se acierta con su pleno significado. Antes bien, *pólis* quiere decir el sitio, el allí, dentro del cual y en el cual el ser-allí, “propio de la existencia humana” es entendido como histórico. La *pólis* constituye el sitio del acontecer histórico, el allí en el cual, a *partir* del cual y *para* el cual acontece la historia. (Heidegger [1936] 1960b: 189; el resaltado es del original)

Si el arte es, en esencia, poesía, la meditación sobre la esencia del arte debe prolongarse en una reflexión en torno a la esencia de la poesía, que Heidegger hará en su conferencia *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* [*Hölderlin y la esencia de la poesía*, [1936] 1983a]. No podemos aquí reponer el pensamiento heideggeriano en su totalidad sino únicamente en los puntos que competen a la influencia que tiene sobre Carlos Astrada. Dicha influencia se verá reflejada, primeramente, en su texto de 1938 “Ontología y poesía”, en el que el argentino retiene las líneas esenciales del planteo heideggeriano en torno a Hölderlin, al que vincula a algunas intuiciones de Miguel de Unamuno y Sören Kierkegaard en cuanto al fundamento poético de la existencia humana y el *poder instaurador del lenguaje*. Parafraseando a Heidegger, Astrada afirma que “hemos de comprender la poesía como la nominación fundadora de los Dioses y de la esencia de las cosas. Y porque el ser y la esencia de las cosas jamás puede derivarse de las cosas materiales presentes, tienen ellos que ser libremente creados y donados. Esta libre donación no es otra cosa que fundación” (Astrada 1943: 154). La poesía, en definitiva, posibilita la historia:

la poesía no es una joya para adorno de la existencia, ni tampoco un entusiasmo o fervor circunstancial y menos una mera diversión, sino que es nada menos que el fundamento sustentador de la historia. De donde la historia es una creación, a la que lo impulsa al hombre el fondo esencialmente poético de su propia existencia. (Astrada 1943: 155)

Por supuesto que estos desarrollos en torno al poeta y la esencia de la poesía recorren subrepticamente, como puntos de partida, las elaboraciones de *El mito gaucha*, donde la cita del poeta alemán es obligada: “Ya lo dijo el grande entre los más grandes, Hölderlin: se agota la corriente, pero hace –memoria el mar y recuerda–, y el amor clava los ojos, diligente, mas lo que perdura, lo instauran los poetas” (Astrada 1948: 81-2). El *nombrar a los dioses* del poeta aparecerá desarrollado, con toda claridad, en el apartado segundo de la segunda sección del libro, intitulado “Cosmogonía gaucha”, en que Astrada hace la exégesis filosófica del contrapunto entre el Moreno y Martín Fierro (1948: 63-73).

Ya hemos dicho que la poesía tiene ese poder historial, ese poder político, pues *el ser se dice a partir de la poesía*. Pero es posible agregar una dimensión adicional para comprender el poder político de la poesía, y esa dimensión consiste en el recurso heideggeriano al mito. En tanto y en cuanto la poesía (*Dichtung*, el nombrar del poeta) es originariamente *Sprache* (lengua), esta es *Sage*, “decir”. Pero *Sage* debe entenderse también como el antiguo *saga* o *fábula*, es decir, el modo en que se traduce *mythos* (Lacoue-Labarthe [1986] 2010: 221; [1987] 2002: 72; [2002] 2007: 22). La historia, así, depende de lo mítico. En ese sentido, en su particular recuperación del mito, Heidegger puede ser emparentado –aunque sin ser identificado del todo en opinión de Lacoue-Labarthe– con una larga tradición que comienza en el romanti-

cismo alemán –con los intentos de elaborar una Nueva Mitología capaz de restituir la totalidad presuntamente perdida en la Modernidad– y llega hasta el propio nacional-socialismo con el que Heidegger discutiría, pasando por Wagner y su recepción nietzscheana.⁵ Pero el poeta que, tras la expulsión en manos de Platón, reintroduce Heidegger no es el poeta mimético (Lacoue-Labarthe [1986] 2010: 203-5). Como es sabido, Heidegger discutirá con toda la tradición mimética del arte, inaugurada por el filósofo griego. En ese sentido, el poeta heideggeriano no es el de *La República*, “el actor-autor trágico, sobre todo no según su «reconstitución» moderna: Wagner. Ni siquiera se trata, de un modo más general, del hacedor de mitos, del *mythopoietes*” ([1986] 2010: 205).

Según el intérprete francés, sin embargo, y pese a todo, habría en Heidegger una “secreta mimetología” operando ([1986] 2010: 194; 208), ya no ligada al tópico de la *imitación* ni a un pensamiento en torno a la *ejemplaridad*, sino que refiere a la cuestión del volver a colocarse a la altura del inicio, repetir [*Wiederholung*] la posibilidad griega no advenida. Por eso es que el mito constituye también lo que Lacoue-Labarthe llama “la reivindicación de la apropiación de los medios de identificación” ([2002] 2007: 102; el resaltado es del original). Recordemos que Hölderlin es, para Heidegger, a un tiempo que “poeta del poeta”, también “poeta de los alemanes”: Alemania debe escuchar a Hölderlin porque este, al igual que lo había sido Homero para Grecia, es

⁵ No podemos detenernos en este punto, pero señalemos que, entendido como *Sage*, el mito conduce a una discusión con el fascismo, que oponía irreductiblemente *lógos* a *mythos*, celebrando en última instancia las potencias irracionales de la vida ocultas y sojuzgadas bajo lo que serían siglos de racionalismo occidental. Esa oposición entre *lógos* y *mythos* es, para Heidegger, una mala lectura moderna.

quien puede nombrar a sus dioses. Con ello, es posible incluir a Heidegger entre los autores en los que vibró la pulsión del “gran sueño mimético alemán de Grecia”. Heidegger recaería así, por otra vía, en la identificación entre Alemania y Grecia (como cuna de la civilización occidental), preso, como toda la tradición romántica –pasando por Wagner y Nietzsche y también por el nacional-socialismo–, de la lógica del *double-bind* inaugurada por Winckelmann (“necesitamos imitar a los Antiguos para volvernos, si ello es posible, inimitables”).⁶

En este punto, Astrada repite la operación de su maestro. De ese modo, Argentina es reconducida a Occidente, lo que se solapa, en la empresa político-filosófica del pensador cordobés, con su intento por desplegar un humanismo –cuya fuente es Grecia. Ya Leopoldo Lugones había establecido una operación similar en *El payador* (1916), obra con la que Astrada dialogará de manera más o menos velada.

Sin embargo, será precisamente en aquella relación entre Heidegger y la tradición alemana –no exenta, sin dudas, de complejidades– que la particular recepción astradiana de los desarrollos de su maestro se vuelve problemática. Porque, hasta aquí, podríamos decir que el autor cordobés explicita y ejercita la sutil tensión heideggeriana del mito (recordémoslo una vez más: entendido como *Sage*, *decir*, lengua poiética) y encuentra en José Hernández y su poema nacional *Martín Fierro* al Homero del ser argentino. Creemos, sin embargo, que hay más.

⁶ Para un desarrollo *in extenso* de estos argumentos –lo cual nos alejaría por mucho de nuestro propósito principal–, véase Lacoue-Labarthe ([1986] 2010: 192-6).

2. JOSÉ HERNÁNDEZ COMO POETA MÍTICO: ENTRE HÖLDERLIN Y WAGNER

A esa dimensión tributaria de Heidegger –la “secreta mimetología” y el mito en tanto que *Dichtung*– hay que agregarle, en Astrada, un pensamiento *mimético* entendido en términos que podríamos llamar deudores de Platón o, al menos, de una tradición que se iniciaría en los textos pedagógico-políticos del pensador griego y que llegaría, reelaborada en la Modernidad, hasta Richard Wagner. El mito aparece, de ese modo, como una narración o relato épico en que están condensados *modelos* o *tipos* en que se refleja ejemplarmente –y a los que tiende– un pueblo. En la tradición alemana, ello se ampara bajo la retórica de la *figuración* [*Gestaltung*] o *formación* [*Bildung*], que recorre todo el texto astradiano. En esta tradición, el poeta y el artista son los encargados de elaborar las *figuras* que sirven como ideales máximos a los pueblos.

Siguiendo a Lacoue-Labarthe ([1986] 2010: 210-2), para lo que podríamos llamar “wagnero-nietzscheanismo”, en la propia representación teatral del drama se conjugan a un tiempo religión, representación (estética) y política: se trata del pueblo auto-fundándose y auto-produciéndose en su determinación nacional (y, en la modulación nazi, racial). Frente a la caracterización heideggeriana del arte (y su relación con la esencia de lo político), la obra de arte total de Wagner es, en última instancia, un proyecto político (en que lo político se instituye *en y como* arte) que permanece operando desde el punto de vista de la Estética y, como tal, es expresión de la metafísica de la subjetividad.⁷

⁷ En ese sentido, cabe recordar aquí que Astrada cuestionará al Heidegger de la *Kehre*. Tampoco renegará de Nietzsche y reivindicará la noción de “voluntad de poderío”.

No hay en Astrada una idea de obra de arte total tal y como la entendía Wagner. Sí existen, sin embargo, y aparecen de manera indirecta en *El mito gaucho*, ciertas reminiscencias del modo en que él caracteriza la función de Wagner, que en su libro *Nietzsche, profeta de una edad trágica* es retratado como un gran “mitólogo y poeta mítico” (Astrada 1945: 46). Según el argentino, para Nietzsche el arte integral y renovador de Wagner venía a redimir a la cultura moderna, que se hallaba en un estado de lenta descomposición. La tarea de Wagner habría partido del estudio de la filosofía y de la historia, intentando asimilar los más altos elementos de la cultura occidental y abarcarlos en un todo orgánico. De ese modo, dirá:

[...] la historia es arcilla para la fuerza creadora que lo posee [a Wagner]. La posición que adopta frente a ella no es la usual de los sabios y eruditos, asemejándose más bien a la relación en que estaban los griegos con sus mitos, a los que consideraban como algo que se modela y recrea poéticamente con amor y una especie de recogimiento temeroso, pero sin abdicar del derecho soberano del creador. La fuerza poética, modeladora, de Wagner, se afirma y triunfa porque no imagina ideas abstractas sino fenómenos visibles y sensibles, es decir, piensa de una manera mítica, como el pueblo ha pensado siempre. (Astrada 1945: 54)

Apuntemos, en un primer momento, que esa *modelación* plástica de la historia y del mito es, a un tiempo, la modelación de un determinado tipo humano, con lo que “lo político proviene de una plástica” (Lacoue-Labarthe [1987] 2002: 84). Y, si nos hemos permitido la extensa cita es porque tal caracterización del poeta reaparece en *El mito gaucho* y su comentario a los poetas que han “pulido” nuestro mito: Hidalgo, Ascasubi, del Campo y, fundamentalmente, Hernández (1948: 23). La retórica de la figuración

se hará del todo patente cuando Carlos Astrada agregue una dimensión adicional a sus desarrollos en torno a la esencia argentina y al “poema nacional”, la “cosmovisión política” inscrita en el mito gaucho o mito de los argentinos, es decir, en la forma o tipo de lo argentino –y que viene a solaparse con la cuestión del *reinicio* y lo que hemos llamado, siguiendo a Lacoue-Labarthe, un pensamiento “archi-político”.

En el caso de Carlos Astrada, la retórica de la figuración o formación es deudora de los desarrollos de Max Scheler en torno a la axiología y, fundamentalmente, los modelos o prototipos [*Vorbilder*].⁸ El “gaucho”, como modelo que expresa una serie de valores, puede ser colocado junto a los del *gentleman*, del *bushido*, del “príncipe”, del “cortesano” y del “hombre de bien”, por nombrar solo algunos de los “modelos anónimos nacionales más importantes del mundo moderno”, no ajenos a la “tradición forjadora de mitos” siempre revivida por “poetas y músicos” (Scheler [1921] 1961a: 33-4). Entre esos valores que la figura del gaucho encarna destacan la aspiración a la paz interna y la paz internacional; la necesidad de un saber práctico y asimilado, alejado del enciclopedismo iluminista; el cultivo espiritual, ajeno a la comodidad y el sensualismo utilitarista; la justicia y la libertad y, finalmente, el trabajo productivo como comienzo y fin de la persona y de la comunidad a la que ata su destino (Astrada 1948: 103-4).⁹ Asimismo, el poema hernandiano propone una “contrafigura” –se trata también de jerga scheleriana– al modelo del gaucho,

⁸ Si bien, como explica Manfred Frank (2004: 113 ss.), la retórica de la “forma” y sus variantes impregnaba los discursos de la práctica totalidad de los autores alemanes de la época.

⁹ Como es evidente, estos han sido algunos de los principales “elementos idiosincráticos” que han sido considerados en las lecturas “sobredeterminadas” por la realidad político-discursiva de la Argentina en la década de 1940.

encarnada en el Viejo Vizcacha, como “símbolo perfecto, axiológicamente lastrado de desvalor, de la oligarquía «argentina»” (1948: 88). “Así como, en una determinada concepción axiológica, los extremos de la escala de los valores están constituidos por Dios y el Diablo, como lo absolutamente valioso y el absoluto desvalor, la malignidad perfecta, respectivamente”, dice Astrada siguiendo al autor de *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, “en nuestro poema épico, Martín Fierro y el Viejo Vizcacha forman una antinomia polar en jerarquía axiológica, como lo positivo y negativo en la ejemplaridad” (1948: 89). La contrafigura que encarna a la oligarquía, según Astrada, trasunta una actitud vital utilitaria, egoísta y hedonista. Su actividad práctica está orientada por criterios instrumentales y crematísticos, lo que redundaba en una “vida puramente vegetativa” movida únicamente por “el nudo instinto de conservación” (1948: 91) que, en el plano histórico-político, se aviene con una clase social “impotente”, carente de “energía creadora” e “impulso constructivo” (1948: 89).

3. EL *GENIUS LOCI* Y EL MITO

La retórica de la figuración o la formación tiene, según Lacoue-Labarthe, otra vertiente, que sintetiza bajo la expresión “interpretación onto-tipológica del mito” ([1987] 2002: 110), y que analiza a propósito de Alfred Rosenberg y su *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* [*El mito del siglo XX*], uno de los textos que pretendió ser programático del nazismo –si bien su fecha de publicación original es 1930.¹⁰

¹⁰ Como el propio autor aclara, en este punto continúa los desarrollos de su trabajo con Jean-Luc Nancy “Le mythe nazi”, expuesto en el coloquio de Schil-

Para Lacoue-Labarthe, el hecho de que el nazismo haya recuperado mitos específicos del acervo cultural germánico –mitos nórdicos, por ejemplo–, o que haya celebrado la dimensión mítica de la existencia humana como más *originaria* y *auténtica* que aquella dominada por el *logos* o la *ratio* técnica, pasan a un segundo plano, pues lo que considera es “la voluntad, para el nazismo, de presentarse él mismo (movimiento, después Estado) como mito o como efectuación-puesta en obra y animación-de un mito” ([1987] 2002: 109). En esa concepción, el mito resulta una “potencia” de rango ontológico, “la potencia misma de la reunión de fuerzas y de direcciones fundamentales de un individuo o de un pueblo, es decir, la potencia de una identidad profunda, concreta y encarnada”, que proyecta la “imagen” de un tipo humano distintivo, al que con-forma y con-figura, y en la cual encuentra cumplimiento ([1987] 2002: 110). Esa potencia mítica “formadora de mitos” –también llamada “sueño” por Rosenberg– es el “alma de la raza” germánica, que encuentra su distinción identitaria en una “sangre” originaria, y que se expresa en una serie de formas culturales que revelan la pertenencia a aquella “alma”. Como explica Manfred Frank (2004c: 119 ss.), ello redundaría en una lógica argumental circular –pues en definitiva lo que muestra la pertenencia o no a una raza se expresa culturalmente, y solo en esas “formas culturales” se revela la raza— que tiene como función doble y complementaria, de un lado, eliminar todas las causas históricas “reales”, socioeconómicas, en la explicación del surgimiento y transformación de la cultura y, del otro, enraizar esa cultura en una capa pre-cultural del ser humano. Como muestra el propio Frank, la fuente de esta estructura de pensamiento –y Frank resalta que se trata de una homologación discursiva “solo

tigheim, Estrasburgo, “Les Mecanismes du fascisme”, coloquio de Estrasburgo, de 1980.

estructuralmente” (2004c: 137)– no es otra que Nietzsche. La elaboración de la onto-tipología en Rosenberg ha producido un desplazamiento desde la formación de un tipo como producto de la lucha dialéctica desplegada entre los principios dionisiaco y apolíneo –voluntad de vida y principio formador– hacia el “mito de la sangre”, es decir, a partir de una interpretación de la *phýsis* como bio-logía y “ciencia natural”. En otras palabras, existe una continuidad entre el “wagnero-nietzscheanismo” y el nazismo que se da en el plano de la “mundanización del mito”:

[...] la religión de la sangre se diferencia, por tanto, en un punto totalmente decisivo de toda “religión nueva” que hasta ahora hayamos conocido por este nombre: no tiene su fuente ya en el mundo suprasensible, sino en la naturaleza misma. No se mitifica un poder divino, sino la ficción biológica de la raza y del “alma de la raza” impreso en ella [...] [E]sta mundanización del mito converge con el nietzscheano “permaneced fieles a la tierra” y con la sustitución del *dios* Dioniso por el principio *real* (y precisamente no divino) de la voluntad o de la vida, con el que identifica el último Nietzsche lo dionisiaco. (Frank 2004c: 137)

En el lenguaje de Lacoue-Labarthe –que en este punto sigue a Jean-Luc Nancy–, la lógica de la “mundanización del mito” se enlaza a un “inmanentismo estético-político” por el cual el mito, esto es, la capacidad mito-poiética misma, resulta “a la vez lo *fictionante* y lo *fictionado*” ([1987] 2002: 91; 111). Así, recuperar los “medios de identificación” –el mito– del pueblo deviene siempre la auto-fundación y auto-producción del pueblo. Vemos allí también la continuidad entre el proyecto “wagnero-nietzscheano” y el nazismo aunque, vale aclararlo, “[n]ada fuerza a esta lógica política a fundarse en un biologismo y a sustituir la nación (o la comunidad de lengua) por la raza” ([1987] 2002: 89).

Si hicimos este rodeo a través del análisis que Lacoue-Labarthe realiza de Rosenberg es por dos motivos. En primer lugar, pues creemos que en Astrada hay también una onto-tipología, una concepción del mito como “potencia formadora de mitos” que corre paralela a las acepciones ya trabajadas en los anteriores apartados. Solo que, en el caso de Astrada, esa “potencia” no está ligada a la “raza” ni a la “sangre” sino, como veremos a continuación, al influjo telúrico. Sin embargo, y en segundo lugar, como la argumentación astradiana tiene como punto de partida una antropología filosófica que pone de relieve, junto a los condicionamientos del paisaje, también los “somáticos” (Astrada, 1948: 5-6, n. 1), debemos, cuanto menos, decir unas palabras al respecto. Se trata de un tema complejo y espinoso, y no queremos ser malinterpretados.

En la antropología filosófica que Astrada despliega en *El mito gaucho*, “lo telúrico” (el paisaje, el suelo, el clima, resumidos en el concepto de *genius loci*) y “lo somático” (condensado en un campo semántico que va de “lo biológico” a “lo vital”, pasando por “la sangre”, “lo étnico”, etc.) son dimensiones constitutivas del ser humano. No obstante, en tanto y en cuanto el paisaje es el condicionamiento, llamémoslo *material*, principal del “ser argentino” es que la “sangre” puede diluirse como nota condicionante del tipo —lo que explicaría, en la lógica interna del texto astradiano, el por qué no se diluye la “esencia argentina” a pesar del aluvión inmigratorio, pues las diferencias étnicas se amalgaman bajo el influjo telúrico y totalizador del paisaje o *genius loci* (1948: 6, n. 1).

En síntesis, la argumentación astradiana en torno al influjo que la pampa opera en el hombre argentino tiene, como corolario, la ponderación de “lo telúrico” en la constitución de un “tipo” de ser humano, como así también de la comunidad en que troquea su

existencia histórica y, en última instancia, los ideales con que rige su accionar y se vierte en el molde de una institucionalidad específica, que es pensada en términos nacionales. Estos elementos serán una marca distintiva en el resto de la producción astradiana, de la cual *Tierra y figura* (1963), una colección de ensayos preparada por el propio autor, es una muestra cabal. En ella considerará, junto al paisaje pampeano, al de los Andes, los valles serranos y la planicie castellana, buscando contribuir a una “tipología humana en función del influjo preponderantemente configurador del paisaje” (1963: 13). En ese sentido, el “mito de la argentinidad” está intrínsecamente unido al influjo que tiene el *genius loci*:

[!]a pampa, la extensión ilimitada, como paisaje originario y, a la vez, como escenario constitutivo del mito, he aquí nuestra Esfinge [...] La pampa, con sus horizontes en fuga, nos está diciendo, en diversas formas inarticuladas, que se refunden en una sola nota obsesionante: ¡O descifras mi secreto o te devoro!

[...] Para ello hemos de volver la mirada a los senos espirituales y emotivos del alma del hombre argentino y afinarnos en esta certidumbre primaria, anterior a todo examen y que tiene la fuerza de un sino: somos hombres de la pampa y llevamos adentrados su desolación y su misterio, ese estremecimiento con que se acusa en nosotros la presencia tácita del mito. (Astrada 1948: 13)

Por otro lado, la onto-tipología necesita de reversos, figuras negativas. El *nosotros* que se constituye a través del mito —aunque también podríamos decir *que el mito constituye o que constituye al mito*, revelando así las tensiones que intentamos poner de manifiesto en estas líneas— implica, como todo *nosotros*, necesariamente de un *Otro* que es aquel que, por mor de la propia dis-

tinción, termina de constituirlo. Hemos visto la figura ejemplar del gaucho Martín Fierro, como así también al Viejo Vizcacha, su contrafigura. Si intentamos dilucidar el modo en que operan los condicionamientos étnico-paisajísticos en la constitución de tal Otro advertiremos aún más que “lo somático” no incide en ello, y que únicamente tiene sentido hablar del influjo del paisaje en la constitución de ese Otro que es, a un tiempo, una concreción histórica (la oligarquía) y una posibilidad siempre abierta –una *caída*, pues de lo que se trata aquí es de una adaptación del lenguaje heideggeriano–, inscripta ontológicamente en el paisaje y en la caracterización del *Dasein* pampeano como “doblemente excéntrico” –lo que, como vimos, facilita su dispersión en la lejanía y la consiguiente deserción de su misión histórica.

Merecería la pena preguntarse si con todo ello no se resiente precisamente lo que Astrada quiere recuperar: los condicionamientos “biológicos”, “vitales” o “somáticos” en una caracterización del ser humano –en el marco de una antropología filosófica que, desde su temprano vitalismo hasta su lectura de Max Scheler, nunca abandonó. La apelación a esos factores termina desempeñando la función de ligar las consideraciones en torno al ser humano argentino con la tradición que se alzó en contra de la absolutización de la *ratio* en desmedro del cuerpo y que, hacia el siglo XVIII, habría decantado en un pensamiento “abstracto” y “universalista” –en definitiva, la herencia legada por el romanticismo y Nietzsche.

Finalmente, sin embargo, la distinción y la posibilidad de pensar en la constitución de un *pueblo* –sujeto colectivo del cambio histórico– estará dada, en Astrada, en base a valores, cuyo nexos con el paisaje es imposible dilucidar a no ser que lo dotemos, como efectivamente parece suceder por momentos, de cualidades que

sobre-pasan las que pueden derivarse del metabolismo entre hombre y naturaleza u hombre y medio circundante. ¿Qué de la pampa configura al hombre de manera tal que lo modele afinado al suelo, laborioso y con un ideal de justicia y libertad? En ese sentido, la noción de *genius loci* permite identificar en Astrada una dimensión adicional en su concepción del mito, que lo presenta como potencia configuradora o formadora de mitos –el mito del gaucho. Sobre el final de su vida expresará claramente este “inmanentismo estético-político” que aquí apuntamos: “[e]l *genius loci*, encarnado en el *mito gaucho*, imprime a la comunidad argentina un movimiento autoformador que la proyecta, desde los orígenes, hacia el futuro” (1969, 80). También por esta vía llegamos al cumplimiento de la metafísica de la subjetividad (Lacoue-Labarthe [1987] 2002: 110-1).

A modo de unas breves consideraciones finales, dejamos sentada una serie de interrogantes en relación a la noción de *mito* en *El mito gaucho*. ¿Es el mito únicamente la *lengua poética* o, a lo sumo, la narración épica de un pueblo en que se presentan sus ideales y sus reversos –y que permanece, en definitiva, en la Estética–, o también una *potencia* de rango ontológico que informa, configura la *pólis* argentina y a sus habitantes? ¿Es que el poeta instauro el ser o simplemente *codifica* (en una función “derivada”, diríamos) una serie de posibilidades inscriptas como virtualidades dadas por el paisaje y, en menor medida, lo *corpóreo*, a falta de un término mejor? ¿Son compatibles estos puntos de vista? Queda, con ello, una pregunta: ¿por qué esa “metafísica de la pampa” en Astrada que, sin embargo, perdura hasta sus últimos escritos? A pesar de sus aporías, debemos leer más allá de la literalidad de Astrada si consideramos, como creemos, que *El mito gaucho* tiene algo para decirnos aún, en tanto sus lectores todavía contemporáneos.

REFERENCIAS

- ASTRADA, Carlos (1938), "Para una metafísica de la pampa", en Astrada (2007: 15-21).
- ___ (1943), *Temporalidad* (Buenos Aires: Ediciones Cultura Viva).
- ___ (1945), *Nietzsche, profeta de una edad trágica* (Buenos Aires: Editorial La Universidad).
- ___ (1948), *El mito gaucho* (Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur).
- ___ (1963), *Tierra y figura* (Buenos Aires: Ameghino).
- ___ (1969), "Ambivalencia del mito", *Macedonio*, 1, 2, otoño: 73-80.
- ___ (2007), *Metafísica de pampa* (Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional).
- BEY, Facundo (2018), "In memoriam: Philippe Lacoue-Labarthe (2007-2017). Filosofía, poesía y política en Martin Heidegger", en Svampa (2018: 109-133).
- DAVID, Guillermo (2004), *Carlos Astrada. La filosofía argentina* (Buenos Aires: El cielo por asalto).
- FAYE, Emmanuel (2009), *Heidegger. La introducción del nazismo en la filosofía. En torno a los seminarios inéditos de 1933-1935*, trad. de Óscar Moro Abadía (Madrid: Akal).
- FRANK, Manfred (2004a), *Dios en el exilio. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, trad. de Agustín González Ruiz (Madrid: Akal).
- ___ (2004b), "Dioniso y el renacimiento del drama religioso (Nietzsche, Wagner, Johst)", en Frank (2004a: 7-109).
- ___ (2004c), "El mito del siglo XX (Alfred Rosenberg, Alfred Baeumler)", en Frank (2004a: 111-137).
- HEIDEGGER, Martin [1936] (1960b), "El origen de la obra de arte", en Heidegger (1960a: 11-65).
- ___ [1936] (1983a), "Hölderlin y la esencia de la poesía", en Heidegger (1983b: 53-96).
- ___ (1955), *Introducción a la metafísica*, trad. de Emilio Estiú (Buenos Aires: Editorial Nova).
- ___ (1960a), *Sendas perdidas*, trad. de José Rovira Armengol (Buenos Aires: Losada).
- ___ (1983b), *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, trad. de José María Valverde., intr. de Eugenio Trías (Barcelona: Ariel).
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2002), *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*, trad. de Miguel Lancho (Madrid: Arena).
- ___ (2007), *Heidegger. La política del poema*, trad. de José Francisco Megías Flórez (Madrid: Trotta).
- ___ (2010), *La imitación de los modernos: (Tipografías 2)*, trad. y epílogo de Cristóbal Durán R. (Buenos Aires: La Cebra).
- SCHELER, Max [1921] (1961a), "Modelos y jefes", en Scheler (1961b: 9-140), ___ (1961b), *El santo, el genio, el héroe*, trad. de Elsa Tabernig (Buenos Aires: Editorial Nova).
- SVAMPA, Lucila (comp.) (2018), *¿Qué hay de política en la filosofía? Ocho ensayos* (Buenos Aires: IIGG/Universidad de Buenos Aires-CLACSO).

NOTA

Valeria Castelló-Joubert es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura Europea del siglo XIX. Es, asimismo, profesora de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), en cuyo Instituto de Arquitectura dictó Introducción a la Filosofía. Enseña Literatura Francesa en el Instituto Superior del Profesorado “Joaquín V. González” y en Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”. Entre otros títulos, es autora en colaboración de las compilaciones *Revolución y Literatura en el siglo XIX* (2012) e *Infancias/Enfances* (2018). Correo electrónico: castellojoubert@gmail.com

ARTE Y NATURALEZA EN LA ARQUITECTURA DE CRISTAL: LAS CRÍTICAS DE RUSKIN Y SEMPER

Valeria Castelló-Joubert
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de San Martín

DOI: 10.36446/be.2019.48.99

Resumen

Una de las tipologías arquitectónicas que dio a luz el siglo XIX es, sin lugar a dudas, el invernadero. El *Crystal Palace* epitomiza una función en la cual cooperan naturaleza y arte, relación que a los ojos de dos de los más severos teóricos y críticos del arte de la época, John Ruskin y Gottfried Semper, resulta inadmisibles. Ya desde la consideración del uso social del arte, ya desde la definición de la arquitectura por su monumentalidad, ambos autores condenan la construcción a gran escala en vidrio y hierro.

Palabras clave

Estética de la arquitectura – Invernadero – Palacio de Cristal – Paisaje – Técnica

Art and Nature in Glass Architecture: Ruskin's and Semper's Criticism

Abstract

One of the architectural typologies that the 19th century gave birth is, without a doubt, the greenhouse. The *Crystal Palace* epitomizes a function in which nature and art cooperate, a relationship that in the eyes of two of the most severe theorists and art critics of the time, John Ruskin and Gottfried Semper, is inadmissible. Either from the consideration of the social use of art, either from the definition of architecture for its monumentality, both authors condemn the large-scale construction in glass and iron.

Keywords

Aesthetics of Architecture – Greenhouse – *Crystal Palace* – Landscape – Technics

Recibido: 01/03/2019. Aprobado: 15/04/2019.

En un poema publicado en 1860, Charles Baudelaire imagina una gran ciudad moderna. *Rêve parisien* es una fantasmagoría arquitectónica, donde los materiales de construcción y de ornamentación son producto de la intervención técnica e industrial del hombre. Se trata de un poema altamente significativo: en él, Hans-Robert Jauss lee el punto culminante de la visión baudelairiana de una “despotenciación poética de la naturaleza orgánica” (Jauss 1995: 119). Los valores de la naturaleza aparecen radicalmente invertidos. En primer lugar, este sueño renuncia a la idealidad de la naturaleza en su última configuración estética, es decir, la del romanticismo que transformó lo bello en lo sublime. En segundo lugar, rechaza la antítesis rousseauiana naturaleza-civilización. Por último, en esta ciudad soñada, el sujeto ya no tiene correspondencia alguna con la naturaleza; tampoco hay correspondencia entre la experiencia sensible y la suprasensible.

El poema “alude al sueño de una ciudad dentro de una ciudad”, basado en un principio de la poesía moderna, la paradoja del “ensueño involuntario” (Jauss 1995: 121). Expresa la voluntad de desterrar al *vegetal irregular*. Pero la naturaleza regresa con la fuerza siniestra de lo reprimido. La caída del éxtasis del sueño poético produce el desencantamiento de la realidad de la gran ciudad. *Rêve parisien* va más allá de la antítesis civilización-naturaleza, porque plantea un tercer componente que es esta

segunda naturaleza creada por el *homo faber*: el mundo del progreso industrial. La estética antinaturalista muestra hasta qué punto la euforia por el progreso va a la par de nuevas angustias. Uno de los espacios construidos en el siglo XIX que mejor se corresponde con la ensoñación baudelaireana es el invernadero.

El *Crystal Palace* es construido en Londres, en 1851, por el jardinero, arquitecto paisajista, e ingeniero del Duque de Devonshire, Sir Joseph Paxton, para albergar la primera Exposición Universal, donde los productos del mundo entero, tanto artísticos como naturales, se presentan como mercancía disponible. En este nuevo espacio desplazado de la naturaleza, ciudad de hierro y cristal dentro de la ciudad, que controla técnicamente los productos naturales y culturales, el hombre del siglo XIX se propone recrear el cosmos en una ficción de gran despliegue. Como muestran Georg Kohlmaier y Barna von Sartory (1988: 133-134), el ensayo ha durado algunas décadas, contando desde los primeros desarrollos de John Claudius Loudon en 1817, plasmados diez años más tarde en el invernadero de Bretton Hall, y los esfuerzos de Henry Phillips, cuyo aviario en Londres, que servía también para el cultivo de plantas, se construyó en 1831. Su resultado más acabado en magnificencia es el *Crystal Palace*. Acapara todas las miradas. No hay cómo escapar de él. Sus ventanas están hechas tanto para mirar a través de ellas, como para ser miradas. El invernadero es la cristalización –en su sentido literal y figurado– de la fantasía humana, por un lado, del paraíso terrenal, y, por otro lado, de crear un mundo artificial cuyo crecimiento y desarrollo dependa por completo del hombre, con todo lo que esto comporta de desafío a la figura de Dios. Con la expansión de las vidrieras montadas sobre una estructura de metal, se alcanza la perfección del trabajo con el vidrio iniciado en el gótico. El invernadero es al hombre del siglo diecinueve lo que la catedral era al

de la Edad Media: una representación táctil de su estar en el mundo y de su relación con la creación.

En *The Opening of the Crystal Palace, considered in some of its relations to the prospects of art* (1854), el crítico de arte inglés John Ruskin refiere el impacto que le causó dicho acontecimiento:

Leí en el diario *Times* la reseña de la inauguración del Palacio de Cristal en Sydenham, mientras subía la colina entre Vevay y Chatel St. Denis, y los pensamientos que me despertó me obsesionaron todo el día mientras mi camino serpenteaba entre las herbosas lomas de Simmenthal. Había un extraño contraste entre la imagen de aquel poderoso palacio, que se alzaba tan alto sobre las colinas en las que había sido construido como para convertirlas en poco menos que el pedestal de su brillante majestuosidad, y esas cabañas en la tierra baja, a medio esconder entre sus cobertizos de bosque, y esparcidas como piedras grises a lo largo de las masas de las lejanas montañas. Aquí, el hombre lidiando con los poderes de la Naturaleza por su existencia; aquí, un pueblo débil alojado entre las rocas con la cabra y el conejo, y conservando los mismos pensamientos calmos de generación en generación; allí, una gran multitud triunfando en el esplendor de una inconmensurable habitación, y arrogante por la esperanza de progreso infinito e irresistible poder. (Ruskin 1854: 3-4)

Ruskin, que ya se había manifestado en contra del “nuevo estilo” en el último capítulo de *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), “no estaba dispuesto a aceptarlo como un real avance artístico, y aprovechó la oportunidad para defender nuevamente los grandes edificios del pasado, los cuales estaban siendo destruidos o descuidados, mientras el público inglés glorificaba su gigantesco invernadero” (Collingwood 1911: 120-121).

Para el arquitecto y teórico de la arquitectura alemán Gottfried Semper, el *Crystal Palace* no es más que “vacío cubierto de vidrio” (Semper [1860-1862] 2004: 47). Ya en 1849, al visitar, en París, la obra de la Biblioteca Sainte-Geneviève de Henri Labrouste, inaugurada también en 1851, había emitido un juicio severo acerca de la arquitectura de hierro: la transparencia es contraria a la monumentalidad, y también a la estética de enmascaramiento de la realidad. La arquitectura de hierro, bautizada por Semper como “estilo ferroviario” [*Eisenbahnstile*], es un terreno infértil porque su ideal es el de la arquitectura invisible: “Dondequiera que se apele a él, suele evocar de manera muy molesta esos fríos espacios de estación que dejan pasar las corrientes de aire e impiden toda atmósfera cálida y solemne” (Semper [1860-1862] 2004: 89).

Para Semper, la arquitectura es sinónimo de arquitectura monumental. Solo en las construcciones de fines prácticos y utilitarios, sostiene en su ensayo de 1849 sobre los jardines de invierno, pueden hallarse exponentes que produzcan una impresión satisfactoria (véase Semper [1834-1869] 2007: 90). La bella arquitectura puede y debe utilizar el metal bajo la forma de reja, para cerrar un espacio, o de ornamento, o mostrarlo como elemento de la construcción cuando es el caso en que resulta el más adaptado a tal fin, pero nunca bajo la forma de soportes destinados a sostener una gran masa, es decir, como dominante del tema. El invernadero del *Jardin des Plantes* de París, construido por Henri Charpentier, también dejó a Semper completamente insatisfecho, por su plano mediocre y casi sin forma, en el cual la arquitectura tuvo muy poco que ver. Pero este no es el único problema que plantea Semper a propósito del uso del “estilo ferroviario” para la construcción de invernaderos: tampoco le gusta “que los recur-

sos naturales de las plantas, fáciles de aplicar, porque siempre causan efecto, se hayan explotado de manera demasiado refinada y artificial” ([1834-1869] 2007: 92). Y si bien es cierto que esta es la finalidad de un invernadero, los vestíbulos, los cuadros, los nichos, las cariátides, los grupos de esculturas, y las fuentes, constituyen un error: nada de esto debería estar allí. El arte no puede cooperar en absoluto con la “naturaleza artificial”. En un invernadero de estas características, se pierde la visión global, ya que una construcción semejante, al estar autonomizada, separada de la casa a la que debería estar ligada, carece de forma, “como en los primeros ensayos de la naturaleza que despliega en alto grado algunos órganos vivos, y deja el resto apenas esbozado” (Semper [1834-1869] 2007: 92) Todo jardín exige una casa, de lo contrario es dominio salvaje domesticado, es decir, un “sinsentido”: “Desde la casa oficiando como hogar, el arte debe irradiar sobre la naturaleza, que a su vez debe actuar sobre el arte con igual fuerza” (Semper [1834-1869] 2007: 92). El oxímoron semperiano “naturaleza artificial” nos da la clave del sentimiento de la naturaleza tal como está volviéndose perceptible a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Ruskin, con todo, en 1854, reconoce el progreso significativo de la construcción de un edificio de las características del *Crystal Palace*:

Por primera vez en la historia del mundo, se forma un museo nacional de interés para toda la nación, a una escala que permite la exhibición de monumentos de arte en imperturbable simetría, y de producciones de la naturaleza en crecimiento ilimitado, bajo los auspicios de la ciencia que difícilmente yerra, y de un poder que difícilmente se agote, situado en el suburbio próximo de una metrópolis desbordante de una población extenuada de trabajo, aun-

que ávida de conocimiento, donde la contemplación puede ir acompañada de descanso, y la instrucción, de disfrute. Es imposible, repito, estimar la influencia de semejante institución en las mentes de las clases trabajadoras. (Ruskin 1854: 4)

Pero estas razones de esperanza vienen acompañadas de otras de desaliento, “que suscitan un grupo de pensamientos melancólicos” (Ruskin 1854: 4-5). El primero de ellos es atinente al desarrollo del arte de la arquitectura durante los últimos trescientos años, cuyo “gran resultado, y admirable y largamente esperada conclusión, en el corazón del siglo diecinueve, es suponer que inventamos un nuevo estilo de arquitectura, ¡cuando no hemos sino agrandado un invernadero!” (Ruskin 1854: 5). A juicio de Ruskin, entonces, este nuevo tipo de construcción no es la realización de ningún cambio cualitativo en la arquitectura, sino meramente cuantitativo; no se ha creado algo nuevo, sino que se han aumentado las proporciones de una tipología arquitectónica ya existente: “En fin, a esto se redujo nuestro orgullo dórico y palladiano” (*ibid.*). La “ingenuidad mecánica”, mencionada en el discurso de inauguración, no es la esencia de la pintura ni de la arquitectura, de la poesía, es decir, del arte, observa Ruskin, sin contar que tampoco el tamaño portentoso de la construcción implica nobleza en el diseño. Es la misma ingenuidad que se requiere para la construcción de un puente tubular, con el que podríamos atravesar el Canal de Bristol, “y así y todo no poseer un Milton, o un Miguel Ángel” (Ruskin 1854: 6).

Aquí Ruskin pasa al segundo grupo de melancólicas reflexiones:

Bueno, se puede responder que necesitamos nuestros puentes y experimentamos placer en nuestros palacios; pero no queremos Miltons, ni Miguel Ángeles.

De verdad, así parece ser, pues en el año en que se construyó el primer Palacio de Cristal, murió entre nosotros un hombre cuyo nombre, después de una y otra generación, permanecerá entre los grandes de todos los tiempos. Al morir, legó a la nación la totalidad de sus más valiosas obras; y durante estos tres años, mientras construíamos el colosal receptáculo de vaciados y de copias de arte de otras naciones, las obras de nuestro mayor pintor fueron abandonadas en una pieza oscura cerca de Cavendish Square, bajo la custodia de un anciano sirviente.

Es bastante natural. Pero también memorable. (Ruskin 1854: 6-7)

El pintor cuyos cuadros languidecen arrumbados mientras se erige el *Crystal Palace* es J. M. W. Turner. Y cuando Europa es celebrada por el invento de un nuevo estilo en arquitectura, “porque se han cubierto de vidrio catorce acres de terreno, los mayores ejemplos que existen de la verdadera y noble arquitectura cristiana están siendo resueltamente destruidos, y destruidos por los efectos del mismo interés que ha sido provocado por ellos” (Ruskin 1854: 7). Los más importantes y antiguos edificios están siendo destruidos a manos de las políticas de restauración que asolan Europa. Estas reparaciones –sostiene Ruskin– “son más fatales a los monumentos, que se supone que deben preservar, que el fuego, la guerra, o la revolución” (Ruskin 1854: 8).

En 1865, en *The Ethics of the Dust*, conjunto de clases impartidas en una escuela de niñas sobre las leyes de cristalización y la belleza de las formas inorgánicas, Ruskin vuelve a manifestar su desagrado por la obra de Paxton, así como también por el destino que se le ha dado. Explica cómo el “pequeño Phtah”, dios egipcio de los artesanos y los arquitectos, en cuya figura hace encarnar tanto a los que profesan el “nuevo estilo”, como a los utilitaristas

y a los filisteos, logra trastocar lo alto y lo grandioso en bajo y pequeño, ya que, al no tener ojos, solo puede verse a sí mismo y hacer las cosas a su imagen y semejanza.¹ Su poder se ha desarrollado en los tiempos modernos de un modo que ningún griego ni egipcio hubiese concebido.

Según la fábula que imagina, es Phtah quien ha creado el *Crystal Palace*. Lo cuenta así:

Solíamos tener una feria en nuestro barrio; una feria muy buena, creíamos nosotros. Ustedes nunca han visto una así; pero si miran el grabado de Turner *St. Catherine's Hill*, podrán ver cómo era. Había curiosas casillas, sostenidas por postes, y cosmoramas, y música, tambores y címbalos por todas partes, y muchos caramelos y panes de jengibre, y todo eso. Y en las calles de esta feria el populacho de Londres disfrutaba a sus anchas, a su manera. Bien, el pequeño Phtah, un día, puso manos a la obra; convirtió los postes de madera en unos de hierro, y los torció, como sus piernas chuecas, de modo que uno siempre tropieza con ellos si no mira adónde va. Y transformó todas las telas en paños de vidrio, y los colocó sobre sus arcos de hierro, y convirtió todas las pequeñas casillas en una gran casilla. Y la gente decía que era muy lindo este nuevo estilo de arquitectura. Y Mr. Dickens dijo que no había nada semejante en El País de las Hadas, lo cual era muy cierto. Y, luego, el pequeño Phtah trabajó para poner allí bellos regalos, como las hadas madrinas. Y pintó los búfalos de Nínive de nuevo, con los ojos más negros que pudo (porque él mismo no tenía), e hizo bajar a los ángeles del coro de Lincoln, y adornó sus alas como su pan de jengibre de los viejos

¹ La elección del nombre de Phtah, que es el del dios maestro constructor de los antiguos egipcios da cuenta del desprecio de Ruskin por la arquitectura egipcia y oriental, por considerarla “bárbara”, no-realista, y alejada de la naturaleza.

tiempos; y mandó traer todo lo que se le ocurrió, y lo puso en su casilla. Están los vaciados de Níobe y sus hijos, y el chimpancé, y los cafres de madera, y neocelandeses, y la casa de Shakespeare, y Le Grand Blondin, y Le Petit Blondin, y Handel, y Mozart, y un sinfín de puestos de venta, y panes especiados, y cerveza. Y los adoradores del pequeño Phtah dicen “¡nunca hubo nada tan sublime!” (Ruskin 1866-1873: 301)

Por último, veinte años después, en *Praeterita* (1885), su autobiografía, describiendo Herne Hill, Ruskin vuelve a mencionar el Palacio de Cristal de manera poco halagadora:

el Palacio de Cristal, sin siquiera alcanzar él mismo algún aspecto verdadero de tamaño, y sin mayor sublimidad que una estructura de pepino entre dos chimeneas, aunque con su estupidez de mole hueca, hace que ahora mismo las colinas parezcan más pequeñas. (Ruskin 1907: 56)

Y dos páginas más adelante:

vino el Palacio de Cristal, arruinando para siempre la vista con todas sus curvas, y trayendo cada día de espectáculo, desde Londres, un flujo de peatones en el sendero, al que dejan sucio de ceniza de cigarro por el resto de la semana (Ruskin 1907: 58).

Señalan Kohlmaier y Sartory que el invernadero está en el origen y el desarrollo de la industria del entretenimiento:

El intento de unir belleza natural y belleza artificial ha sido practicado desde siempre en los jardines de grandes superficies. En los jardines de invierno, esta unidad se ha dado en una forma concentrada: la colección y exhibición de plantas exóticas se asoció con la de objetos de arte, con

lo cual los efectos de ambos se acrecentaron mutuamente. El visitante, que se perdía y extenuaba en la contemplación artística, podía hallar recreo bajo las hojas. (Kohlmaier y Sartory 1988: 68)

El Palacio de Cristal, al equiparar productos de la naturaleza artificial con obras de arte a veces de sospechosa procedencia, y espectáculos circenses con conciertos de música, para el esparcimiento de una masa embrutecida por condiciones de vida que la alejan de la verdadera naturaleza, no podía sino provocar la más profunda aversión de Ruskin, dada la concepción del arte que desarrolla a partir de 1846 en el segundo volumen de *Modern Painters*:

El arte, propiamente dicho, no es recreación; no puede enseñarse en momentos de esparcimiento, ni realizarse en momentos en que no tenemos nada mejor que hacer. No es manualidad para la sala de estar, ni alivio para el aburrimiento del tocador. Hay que entenderlo y emprenderlo seriamente; de lo contrario, abstenerse. (Ruskin 1906: 2)

En *Ten O'Clock*, la conferencia que dictó por primera vez en Londres el 20 de febrero de 1885, James McNeill Whistler, el más acérrimo rival de toda idea de un uso social del arte, no puede más que coincidir en el horror que le produce el *Crystal Palace* con el hombre al que había acusado de difamación unos años atrás. Aunque por otros motivos que los de Ruskin, Whistler también se lamenta:

El sol arde, el viento sopla del este, el cielo está libre de nubes, y sin embargo, todo es de metal. Las ventanas del Palacio de Cristal se ven desde todos los puntos de Londres. El veraneante se regocija en tal glorioso día; el pintor se aparta para cerrar los ojos.

Qué poco se entiende esto, y con cuánto esmero se acepta como sublime lo casual en la Naturaleza, puede deducirse de la ilimitada admiración diariamente producida por un muy bobo atardecer.

La dignidad de la montaña cubierta de nieve ya no se distingue, pues la alegría del turista es reconocer al viajero en la cima. El deseo de ver por ver es, con la masa, el único en satisfacerse, de ahí el deleite por el detalle. (Whistler [1890] 1967: 143-144)

No se puede seguir contemplando un atardecer en Londres, o las orillas del Támesis, al modo de los turistas, *como si* nada hubiera ocurrido en el desarrollo de la civilización humana de las últimas décadas. Si en algo coinciden crítico y pintor, aunque con tonos distintos, es en convertir en símbolo de esto al *Crystal Palace*. Sin embargo, no hay arte que se pueda extraer de la naturaleza, porque *ya* no hay naturaleza en tanto se la entendía antes de la revolución industrial y de la expansión de las grandes urbes: ahora todo es de metal, elemento que representa lo natural no como producto de un proceso cíclico espontáneo, un *fruto*, sino como resultado de la intervención y la explotación técnica del hombre, es decir, un derecho de utilización, un *usufructo*. El *ver*, por lo tanto, no puede ser punto de partida para la creación artística. No hay nada allí –en el paisaje urbano– que se dé a la vista del pintor *directamente* bajo una forma artística. El *ver artísticamente* es trabajo del pintor. En cuanto al arte, es cosa seria; no es tema para la mesa del té ni se lo puede saludar por la calle con una palmada al hombro.

El *Crystal Palace*, en su monumental vacío cubierto, equiparó los productos artísticos y los naturales en virtud de la razón económica del poderío victoriano. Su potencial metafórico lo convirtió en *hibernaculum mundi*, volviendo tangible la relación que el

hombre mantenía con la naturaleza desde los inicios de la revolución industrial.

La conflagración de noviembre de 1936 puso de rodillas al gigante de hierro y cristal, pero no pudo con su fuerza metafórica: hoy, más que nunca en las últimas décadas, encontramos rastros del *hibernaculum mundi* en la expresión “efecto invernadero” con el que designamos uno de los procesos naturales que, hiperbolizado por la actividad humana, podría acabar con la vida.

REFERENCIAS

- COLLINGWOOD, W. R. (1911), *The Life of John Ruskin*, 2 vols. (Londres: George Allen).
- JAUSS, Hans-Robert (1995), *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (Madrid: Visor), col. La Balsa de la Medusa.
- KOHLMAIER, Georg y SARTORY, Barna von (1988), *Das Glashaus: ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*, (Múnich: Prestel-Verlag).
- RUSKIN, John (1854), *The Opening of the Crystal Palace, considered in some of its relations to the prospects of art* (Londres: Smith, Elder, and Co.).
- ___ (1866-1873), *The Crown of Wild Olive; also Munera Pulveris; Pre-Raphaelitism; Aratra Pentelici; The Ethics of the Dust; Fiction, Fair and Foul; The Elements of Drawing* (Boston, Nueva York: Colonial Press Company Publishers) [http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=914270&pageno=301].
- ___ (1907), *Praeterita*, vol. 1 (Londres: George Allen).
- ___ (1906), *Modern Painters*, vol. 2, (Londres: Georges Allen).
- SEMPER, Gottfried [1860-1862] (2004), *Style in the technical and tectonic arts, or, Practical aesthetics*, intr. de Harry Francis Mallgrave (Los Ángeles: Getty Publications).

— [1834-1869] (2007), *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, trad. de Jacques Soulillou con la colaboración de Nathalie Neumann; intr. y notas de Jacques Soulillou (Marsella: Éditions Parenthèses).

WHISTLER, James Abbot McNeill [1890] (1967), *The Gentle Art of Making Enemies*, intr. de Alfred Werner (Nueva York: Dover Publications).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Robert Caner-Liese. *El primer Romanticismo alemán. Friedrich Schlegel i Novalis*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018, 229 páginas.

La filosofía del Romanticismo alemán demoró largamente en constituir un objeto de estudio de peso propio. Distintos obstáculos objetivos y prejuicios subjetivos mantuvieron a los románticos envueltos en un manto de misterio e irracionalidad que hoy, ya hace un tiempo, reconocemos como impropio y desinformado. Esta deformación mistificadora del movimiento comenzó a perder fuerza, en el ámbito de los estudios sobre la materia a nivel internacional, a partir de la década de 1960: nuevas ediciones y comentarios de las obras de los *Frühromantiker* trajeron a la luz un desarrollo intelectual, entre los primeros románticos, de una profundidad filosófica hasta entonces pasada casi enteramente por alto. Hoy es una rama propia dentro de la germanística y de la historia de la filosofía moderna.

En la investigación académica española y latinoamericana, esta misma tendencia empezó a tomar forma hace unos años y acabó por ir constituyendo un campo de estudios

propio conforme iba creciendo el interés por lo que ocurrió en un segundo plano de la discusión filosófica en la Alemania de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, tema que se había mantenido por largo tiempo a la sombra de los trabajos sobre Kant y Hegel. Como parte de esta tendencia surgieron, en las últimas décadas, abundantes traducciones al castellano no solo de Fichte y Schelling sino también de autores de menor presencia en las reconstrucciones de la discusión de la época, como Hamann o Jacobi, o incluso, con frecuencia creciente, de autores escasamente asociados a la filosofía en nuestros ámbitos académicos, como Friedrich von Hardenberg (Novalis) o Friedrich Schlegel. La obra filosófica de estos últimos es el objeto de estudio central del libro de Robert Caner-Liese *El primer Romanticismo alemán*, publicado en 2018 en Barcelona.

Caner-Liese ya había hecho un aporte de valor inestimable a esta reconstrucción del Romanticismo filosófico alemán

con la traducción de varios textos de Novalis en sus *Estudios sobre Fichte y otros escritos* (publicado por Akal en 2007). Con su libro *El primer Romanticismo alemán* suma a este aporte el primer estudio serio, actualizado y razonablemente completo de la génesis y el desarrollo de lo que podría llamarse la filosofía del romanticismo alemán temprano, accesible a cualquier hispanohablante que consiga salvar las distancias con el catalán.

Uno de los méritos más destacados del libro es la consideración cuidadosa de un conjunto de aspectos que rodean a la obra filosófica de Schlegel y Novalis y que permiten avanzar en el armado de las “constelaciones” intelectuales en las que se inscribieron sus reflexiones. El autor dedica capítulos enteros a temas tales como: los aportes de Jacobi y sus *Cartas a Moses Mendelssohn sobre la doctrina de Spinoza* (1785), de importancia decisiva en la gestación del primer Romanticismo alemán; la figura e influencia de Niethammer y el *Philosophisches Journal einer Gesellschaft deutscher Gelehrten*; o las primeras formulaciones de la Doctrina de la Ciencia de

Fichtwe, el punto de referencia fundamental de toda investigación sobre el romanticismo filosófico de fines del siglo XVIII (más allá de las conocidas advertencias de Manfred Frank, que cuestionó en repetidas ocasiones la universalidad de las alusiones a Fichte en los estudios sobre la materia, destacando otras referencias de importancia). Estas cuidadosas reconstrucciones de herencias con frecuencia desatendidas les aportan el necesario sustento y una buena cuota de verosimilitud a los análisis sobre la filosofía de Schlegel y Novalis que ofrece el autor en los capítulos restantes.

La sección destinada a la obra de Schlegel aborda, por supuesto, las obras publicadas (sobre todo, en el período entre el ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega* o la reseña del *Journal* de Niethammer –aparecidos en 1797– y *Sobre la esencia de la crítica*, de 1804, pasando por los escritos de 1800 –las *Ideas*, la *Conversación sobre la poesía* y *Sobre la incomprensibilidad*–). Pero también se ocupa de los apuntes filosóficos compilados con posterioridad en los volúmenes conocidos como *Philosophische Lehrjahre*,

en las *Philosophische Vorlesungen* y en escritos como *Sobre la belleza en la poesía* o *Sobre filología* reunidos en los *Fragmente zur Poesie und Literatur*.

Esto último, que recorre sobre todo los volúmenes 12, 16 y 18 de la edición crítica de las obras de Schlegel (la *KFSA*), constituye una contribución particularmente valiosa: se trata de textos inexistentes en traducción y con frecuencia desprovistos de un orden interno, es decir, carentes de una estructura que permita la aproximación a un tema puntual cualquiera de manera aislada. El abordaje de esta obra filosófica de Schlegel, editada en fechas más bien recientes (los volúmenes mencionados corresponden, respectivamente, a los años 1964, 1981 y 1963), supone, al igual que el de la obra filosófica de Novalis, un esfuerzo considerable; implica bucear en abultados conjuntos de anotaciones de temática muy diversa, no preparados para su publicación, que se extienden a lo largo de centenares de páginas y exigen una interpretación siempre delicada y con frecuencia pantanosa. Caner-Liese ofrece una presentación ordenada y consistente

en sus capítulos “Els anys d’aprenentatge filosòfic”, “L’imperatiu hermenèutic i els límits de la comprensió” y “La ironia socràtica i el sistema de fragments”.

La consideración de la obra teórica de Schlegel en términos generales y en su vínculo con planteos de otros contemporáneos le permite al autor avanzar una recapitulación del sentido de ciertos tópicos de los estudios schlegelianos (su concepto de ironía, su programa de una mezcla de géneros, su consideración sobre la cultura griega, etc.) que trae a la luz importantes matices que enriquecen y pluralizan la comprensión de su pensamiento. Caner-Liese muestra, por ejemplo, cómo un joven Schlegel repudiaba la mezcla de géneros que posteriormente sería una de las banderas más recordadas del programa del Romanticismo alemán temprano. Pero la consideración de las primeras etapas de la obra de Schlegel (en particular, del texto *Sobre el estudio de la poesía griega*) no solo permite ver las distancias respecto del pensamiento posterior sino también la deriva que lo fue conduciendo hacia él. Las aclaraciones, en

los primeros capítulos, en torno a las expectativas estéticas y las reflexiones filosóficas sobre el yo y sobre lo absoluto del joven Schlegel, acompañadas por la recuperación de la herencia de Jacobi y Fichte, permiten que los últimos capítulos de esta sección, donde se explican fundamentalmente el “imperativo hermenéutico” y el concepto de “ironía”, reposen sobre un fundamento sólido y ofrezcan una explicación profunda de los conceptos centrales de su obra más conocida.

Un recorrido similar atraviesan los capítulos dedicados a Novalis. El primero, “Els *Studis sobre Fichte*: del yo al sujeto”, se ocupa del complejo conjunto de apuntes conocido desde su edición definitiva en los años 1960 como *Fichte-Studien*. Caner-Liese explica de manera detallada (aunque en ocasiones sin lograr evitar que el carácter complejo y esquivo de los planteos de Novalis se reproduzca en sus exposiciones) muchos de los conceptos claves de los *Estudios sobre Fichte*: la crítica del modelo reflexivo para la explicación del fenómeno de la autoconciencia, la difícil noción de “*ordo inversus*” y la de “sofística del yo”, entre varios otros.

El autor toma partido por una lectura de los apuntes de Hardenberg hoy devenida canónica, según la cual el “sentimiento” (en el sentido que tiene el término en los *Fichte-Studien*) no es algo absoluto sino un espacio de mediación entre lo condicionado y lo absoluto, que permanece siempre oculto y funcionando a la manera de las ideas regulativas kantianas. Las distancias que se enfatizan, en cambio, son las que separan a Novalis de Fichte, lo que constituye un interesante aporte para nuestras investigaciones sobre la materia.

Hacia el final de este capítulo, no obstante, parece objetable un procedimiento en la argumentación. Allí, el autor intenta destacar un vínculo: se trata de un pretendido vínculo entre, por un lado, la constatación de los límites que impiden al pensamiento captar la identidad entre los dos modos de auto-conocimiento de los que habla Novalis (el sentimiento y la reflexión), un tema muy presente en los *Fichte-Studien*, y, por el otro lado, la característica “añoranza” romántica y una proyección hacia el futuro complementaria de dicha añoranza. El establecimiento de

esta dimensión temporal será tomado como base para el análisis, en el siguiente capítulo, de obras más tardías de Novalis, como *La cristiandad o Europa*. Sin embargo, el fundamento de este punto de partida reposa sobre la repetida apelación a citas provenientes de otros textos, distantes de los *Fichte-Studien* a veces en años. Existiendo una polémica muy antigua a propósito de la continuidad o no del pensamiento de Novalis entre los períodos que se ubican antes y después de la finalización de los *Fichte-Studien*, el acto de apelar a evidencias provenientes de contextos tan distintos (unos pocos años son, en el contexto de la breve obra de Hardenberg, mucho tiempo) resulta especialmente cuestionable.

Con todo, el descubrimiento en Novalis de una dimensión temporal significativa (haya o no un anacronismo o un apoyo textual cuestionable en su adjudicación a la época de los *Fichte-Studien*) le permite al autor introducir en un marco mayor el proyecto de Hardenberg (y del Romanticismo) de la recomposición de una añorada unidad perdida. Esta modalidad temporal de la recons-

trucción de la unidad originaria no solo se materializaría en una filosofía de la historia como la que exhibe *La Cristiandad o Europa* sino también en los dos proyectos fundamentales del último Novalis, la *Enciclopedia y Heinrich von Ofterdingen*. El programa de una enciclopedia omnicompreensiva, por un lado, permitiría una superación de las desarticulaciones de la unidad originaria mediante un compendio en el que se exhibirían las bases fundamentales del ser unitario del todo; la novela de formación, por su parte, exhibe la totalidad de la vida reconstruida y desplegada en el tiempo.

En el capítulo sobre “El libre absoluto” se expone el período de tránsito que lleva de los *Fichte-Studien* (pasando por una instancia de alejamiento de Fichte y de acercamiento, por ejemplo, a Hemsterhuis) a una nueva concepción sobre lo absoluto. En esta nueva concepción sobre lo absoluto, la cohesión del todo es una realidad a la que se apunta a futuro y que debe ser producida por los sujetos bajo la forma de una reunión productiva de naturaleza y espíritu. Aquí el autor alcanza el *Allgemeines Brouillon*

y el núcleo de la filosofía “madura” de Novalis, identificada con distintos rótulos tentativos que a menudo aparecen ocultos bajo el de “idealismo mágico”, por lo demás utilizado solo en unas pocas ocasiones por Novalis.

Otro punto personal del análisis de Caner-Liese, junto con el del valor de la categoría de temporalidad, lo constituye la importancia decisiva que asigna, en la obra de Novalis, al lenguaje, al que dedica el capítulo siguiente (“Pensar el lenguaje”). Aquí se analizan las ideas de Hardenberg a propósito del vínculo arbitrario entre las palabras y las cosas, entre el signo y el ser, y se le presta especial atención al fundamental *Monólogo* novaliano. Estas reflexiones sobre el lenguaje dan paso a un abordaje del valor de la ficción y de la “poética romántica” tal como se manifiesta en la obra de Novalis, a una interpretación de su predilección por el lenguaje musical, de la búsqueda de una expresividad lingüística que exceda la mera determinación de lo que existe y aspire a la exhibición de lo incondicionado, de su apelación al *Märchen*, etc. Este capítulo final, como en parte también el anterior, tiene

la ventaja de remitir, por fuera de Novalis, a las reflexiones estéticas de otros románticos, con lo cual se hace algo de justicia al título del libro, que en general habría podido ser, en lugar de “El primer romanticismo alemán”, más bien, “La filosofía de Schlegel y Novalis”.

Los planteos de Caner-Liese no se reducen, como sí ocurre en otras ocasiones, a una reformulación razonada y sintética de los planteos de comentaristas de la mayor difusión en Alemania o en general en la investigación sobre el Romanticismo filosófico (con Manfred Frank, Ernst Behler y Frederick Beiser a la cabeza), sino que suman, en cambio, una auténtica reconstrucción original y productiva del proceso de gestación de la estética romántica en las obras de Schlegel y Novalis. Por lo demás, tampoco se agotan con esta reconstrucción, sino que aportan también miradas personales sobre aspectos de estas obras presentadas de una manera tal que el libro puede servir tanto de punto de apoyo o de choque para la discusión sobre la *Frühromantik* en términos generales como de introducción a la filosofía del Romanticismo alemán tem-

prano, algo que, probablemente, todavía no había sido llevado a cabo en ámbitos académicos hispanoamericanos con la profundidad y la seriedad que se impone (e impone al lector)

Mario De Andrade. *Evolución social de la música en Brasil (y otros ensayos escogidos)*. Córdoba: Buena Vista, 2018, 236 páginas.

La colección Flauta de Pan de la Editorial Buena Vista ofrece por primera vez en castellano una serie de ensayos del brasileño Mario de Andrade (solo dos fueron previamente traducidos), dedicados especialmente a su reflexión sobre la música del Brasil. Como Federico Sammartino (director de la edición) señala, de los veinte volúmenes que componen la obra completa del autor brasileño siete se dedican exclusivamente a la música. La relación de Mario de Andrade con el ámbito musical es mucho más estrecha que la de otros protagonistas del modernismo brasileño, como Oswald de Andrade y Manuel Bandeira. Formado como músico de conservatorio, ejerció durante toda su vida una importante labor como docente, crítico, historiador y folclorista en ese ámbito.

El primer Romanticismo alemán.

Miguel Alberti
CONICET-UNMDP

Por lo que, a pesar de que su obra es más conocida en el campo de la literatura, dado que es el autor de la gran novela *Macunaíma* (1928), estos ensayos dedicados a la música recogen su ideario modernista. Por esto, pueden ser leídos en contrapunto con su producción literaria.

El modernismo fue el movimiento cultural que surgió en Brasil con la llamada Semana del Arte Moderno llevada adelante en San Pablo en febrero de 1922. Dicho movimiento, que tuvo un impacto en diversas disciplinas artísticas (pintura, escultura, música, arquitectura, literatura), recogió el ideario de las vanguardias europeas de comienzos de siglo xx y lo asimiló en la búsqueda de un lenguaje nacional brasileño actualizado al lenguaje del mundo contem-

poráneo. Mientras que el arte anterior al modernismo en Brasil se inclinó por un academicismo acrítico, el Modernismo se empeñó en la búsqueda de un lenguaje moderno, original, aquello que se resume en el concepto acuñado por Oswald de Andrade: *Antropofagia cultural*, la “devoración” crítica de la contribución europea y su transformación en un producto nuevo. Por esto, el Modernismo estuvo tensionado entre las atracciones por lo primitivo y lo contemporáneo, por lo regional y lo cosmopolita, por la máquina y lo ritual; y por lo popular y lo erudito.

Asimismo, en el contexto de los años 1920-1940 en Brasil, el tema de la influencia portuguesa en la formación nacional fue uno de los principales ejes del debate intelectual en torno a la circulación y recepción de ideas; así como de sus usos y apropiaciones en otra realidad social. Ejemplos de esto son los ensayos de interpretación nacional *Raíces do Brasil* (1936) de Sergio Buarque de Holanda y *Casa-grande & Senzala* (1933) de Gilberto Freyre. Por ello, en la obra de fines de los años 1920 de Mario de Andrade, tanto en aquellas sobre música como en

sus textos literarios o periodísticos, lo nacional reaparece una y otra vez como problema y como pregunta.

En sus ensayos sobre música se observa una búsqueda constante de formulación de aquellos rasgos estilísticos que podrían contribuir a producir una música propiamente brasileña. Mario de Andrade se interesa intensa y explícitamente por la música popular y sus relaciones con la música “erudita”. Sin embargo, sus escritos musicales en general se centran o bien en la música que él llama “artística”, o docta, o bien en la música “popular”, que para él es música tradicional, anónima, folclórica, generalmente rural. Para el autor, esta última carece del carácter desinteresado que permite que la música se convierta en un objeto de goce estético, pero debe constituir la base de la creación de la música propiamente artística para que esta pueda poseer carácter nacional.

Por este motivo, la edición podría dividirse en dos partes según el criterio de selección editorial utilizado. Mientras que los cuatro primeros son ensayos que presentan mayor densidad conceptual; los últimos son incluidos en esta edición para

divulgar sus ideas generales sobre la música entre un público masivo y menos especializado. No obstante, en todos se puede encontrar la impronta subjetiva del ensayista, escritor, docente y etnógrafo; así como su reflexión sobre el carácter nacional de la música en su país.

El primer ensayo que compone la edición, “Evolución social de la música en Brasil” (1939), es tal vez uno de los textos más importantes sobre la reflexión del autor en torno al proyecto nacionalista brasileño posterior al paradigmático “Ensayo sobre la música brasileña” (1928). En el texto de 1928, realizó un estudio amplio sobre las posibles relaciones entre la música popular y la música culta y erudita, en su búsqueda a favor de la nacionalización de la música erudita brasileña. En el ensayo de 1939, el autor vuelve sobre la relación entre la música erudita y academicista y su relación con Europa para poner el foco en el aspecto técnico-formal que caracteriza a esta disciplina artística a diferencia de otras. La música, por encontrarse sujeta al desarrollo técnico, es para el autor el arte más social y colectivo de todos. Por ello, debe entenderse en pers-

pectiva social e histórica, atada y limitada a ese desarrollo técnico. En el ensayo, aborda la transformación de la música erudita en Brasil desde la Colonia, pasando por el Imperio y la República, hasta la etapa post Guerra Mundial. Su perspectiva se vio atravesada por la gran dicotomía primitivismo/modernidad. Mientras todo aquello vinculado con patrones estéticos y técnicos importados de Europa se asocian, para el autor, con una música primitiva durante la Colonia y el Imperio; el proceso “evolutivo” la acerca a un patrón estético nacional que conjuga lo internacional con lo popular. Esta etapa nacional se encuentra condensada en la paradigmática música de Villa-Lobos: “Pocos años después de finalizada la Guerra, y no sin haber antes vivido la experiencia brutal de la Semana del Arte Moderno de San Pablo, Villa-Lobos abandonaba conscientemente y sistemáticamente su internacionalismo afrancesado para convertirse en el iniciador y figura máxima de la Etapa Nacionalista en la que estamos” (p. 56).

La reivindicación de la música popular se observa en otros ensayos que componen la pre-

sente edición. En “Samba rural paulista” (1937) se presenta una etnografía minuciosa del autor sobre la manifestación del samba en el municipio paulista de Pirapora. En esta etnografía, el autor concibe al samba como práctica ritual colectiva y dancística, reivindicando su origen africano. De estas observaciones, logra documentar una serie de sambas, a partir de los cuales analiza en detalle su “pobreza” melódica, lo “rudimentario” de los textos líricos, y la coreografía ejecutada principalmente por mujeres; pero resalta al ritmo como “único elemento ordenado”, que le permite comparar esta tradición musical con otras músicas de afrodescendientes en las Américas, tal es el caso de la música negra en Estados Unidos. Ahora bien, esta pobreza que le asigna al samba rural paulista le permite explicar su ideario nacionalista. Dado que el carácter nacional, aclara Mario de Andrade, no puede buscarse en la armonía, un rasgo por definición internacional, sino en la melodía, y principalmente en la rítmica. Es el ritmo en la música brasileña el lugar en el que se escenifica la tensión entre el mensuralismo tradicional europeo y la rítmica más libre, de

carácter principalmente prosódico, propia de las músicas de raíz amerindia y africana: “[tengo] la sensación de que la síncope existía ya en la música negroafricana anterior al contacto europeo. Pero fue realmente en América donde los negros la desarrollaron y sistematizaron, haciéndola pasar del acompañamiento de percusión hacia el núcleo de la melodía” (pp. 146-147).

En el tercer ensayo, “La pronunciación cantada y el problema de lo nasal brasileño a través de los discos” (1938), se preocupa por rastrear el habla propiamente brasileña en las músicas populares, pues concibe a la lengua como la más alta expresión de la nacionalidad. En este texto respeta la línea de interpretación nacional de sus textos anteriores: no puede haber canto nacional si se imitan la dicción y la entonación del *bel canto* europeo. Por lo tanto, toma como norma representativa del canto erudito nacional la variedad fonética carioca y nordestina, en donde la nasalización es característica; y entiende este fenómeno fonético como producto del contacto entre el portugués, las lenguas amerin-

dias de la región, como el Tupí-guaraní, y el aporte africano.

La clase magistral, “Actualidad de Chopin” (1942), es tal vez el texto más disonante en relación al criterio de selección de textos de la presente edición, pues no se dedica a la música brasileña, al igual que algunos de los últimos textos. Sin embargo, en esta clase, a partir de la exposición de la biografía artística de Chopin, Mario de Andrade pone en escena su cambio de postura a partir de 1940 en su concepción sobre la función social del arte y del artista. Entiende a este como destructor de academicismos y buscador incansable de la originalidad estética; y a la labor artística como trabajo y no como inspiración. Chopin se presenta en este texto como paradigma del artista nacional en tanto que universal, pues logró sintetizar lo popular y folclórico con lo académico y erudito.

Los últimos textos de la edición son más breves y accesibles a un lector general. En “Música Popular” (1939), Mario de Andrade aborda el ritual del carnaval carioca y sus sambas, a los que considera “submúsicas” en la medida en que atentan contra el verdadero folclore nacional

de los sambas populares en pos de una música que busca el impacto comercial. En “Son cantos de Guerra” (1944), analiza las distintas canciones utilizadas para exaltar el espíritu nacional en contextos bélicos. Esto le permite al autor señalar el valor didáctico de la música y, al mismo tiempo, poner en evidencia el impacto que puede tener en la creación de una conciencia colectiva y nacional; que no siempre es intuitiva y folclórica, sino que también puede ser dirigida y adquirida.

“La *Modinha* y Lalo” (1941) es un texto polémico, pues discute con algunas aseveraciones del texto “Estudios de sociología estética brasileña” (1940) del antropólogo francés Roger Bastide. Este último cita en su texto al sociólogo Charles Lalo para describir la transición de géneros musicales eruditos al ámbito popular como fenómenos de “desnivel estético” frecuentes. Ejemplo de este fenómeno sería la *modinha*, género musical cortesano proveniente de Portugal que se popularizó en territorio brasileño, y que Mario de Andrade considera como un fenómeno poco frecuente en el ámbito musical. Por su parte, en el ensayo “El Theremín” (1931),

el autor reflexiona sobre la relación arte-técnica en la música, a partir del impacto estético generado por este primer instrumento electrónico en los años 1920, y le augura poco futuro artístico. Esta mirada crítica se replica en el texto “El *Bolero* de Ravel” (1930), en el que se pone en escena la mirada de Mario de Andrade en torno a la originalidad y el virtuosismo musical; en tanto concibe a este clásico de comienzos de siglo XX como una “obra maestra monstruosa” por su carácter facilista y poco novedoso.

Para concluir, si bien la presente edición no respeta un criterio homogéneo de selección de los textos que la componen, es una traducción necesaria para difundir en castellano otros aspectos de la gran obra intelectual de Mario de Andrade

y su ideario modernista. La presente edición evidencia cómo Mario de Andrade consiguió detectar un problema que vinculaba producción musical con identidad nacional, señalando enfáticamente que solo se puede ser universal si se parte de las características del pueblo. Por lo que su dedicación al estudio y a la recopilación de la música popular y folklórica de Brasil fue un trabajo fundamental pensado para dar a conocer esa identidad y aportar material artístico a los compositores brasileños de su época; lo que sin dudas es de gran vigencia para a los estudiosos de la música y cultura brasileña y latinoamericana actual.

Pía Paganelli
UBA-CONICET

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

El *Boletín de Estética* ha adoptado la modalidad de doble referato externo y ciego.

Las colaboraciones deberán ser enviadas, en formato Word, al Director o al Comité Académico a la siguiente dirección de correo electrónico: boletindeestetica@gmail.com

Los trabajos presentados deberán ser inéditos. Para ser evaluados por al menos un árbitro externo al Comité Académico, la identidad del autor/a tendrá que ser indicada en archivo aparte acompañada de un breve *curriculum*.

Aunque el *Boletín de Estética* publica exclusivamente contribuciones en español, estas pueden ser remitidas en otros idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués) para su evaluación. En caso de que un texto originalmente en otra lengua sea aceptado, se designará un traductor científico.

Después de aceptados, los textos no podrán ser reproducidos sin autorización escrita de la revista. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación, en casos excepcionales y por su relevancia en la materia, de un trabajo aparecido previamente en otra lengua.

a) Estructura de los trabajos

Los artículos no deberán exceder las 10 000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6000 palabras, las discusiones, las 3000 palabras y las reseñas bibliográficas las 1500 palabras. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación de trabajos que excedan las extensiones indicadas.

Todos los trabajos deberán presentarse en un documento Word escrito en letra Times New Roman de cuerpo 12 con interlineado 1,5. Las citas textuales deberán llevar sangría en el margen izquierdo y escribirse en el mismo tipo de letra que el texto, pero de cuerpo 11 y con interlineado sencillo. Las notas a pie de página deberán escribirse en letra de cuerpo 10 con interlineado sencillo.

El título de cada trabajo deberá escribirse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deberán estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras) en la lengua original en que fueron escritos, junto con tres a cinco palabras clave. También deberán acompañarse de un *abstract* de la misma extensión y de tres a cinco *keywords*. Se recomienda que las palabras clave no repitan las que aparecen en el título del trabajo.

En caso de que los trabajos se presenten divididos en párrafos, estos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o subtítulos dentro de cada párrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

Las notas no deberán contener argumentaciones o discusiones filosóficas, ni informaciones de carácter histórico. Tampoco deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. No se admitirán notas cuyo texto exceda las diez líneas.

Las notas de agradecimiento y/o mención institucional deberán colocarse luego del punto final del texto del trabajo. No deberán colocarse notas al título del trabajo ni a los títulos de cada párrafo.

b) Normas bibliográficas

El *Boletín de Estética* ha adoptado el sistema denominado autor-año. Consecuentemente, las referencias en el texto o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo:

1. Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69).
2. Libro o artículo con número de párrafo: (Baumgarten 17:50 § 1)
3. Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)
4. Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)
5. Obras completas con sigla, volumen y número de página: (Benjamin, GS II/1: 211-212)

Para el caso de las obras de autores clásicos, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, que deben colocarse en bastardilla. Por ejemplo: (Aristóteles, *De an.* III 2, 426a1-5); (Kant, *KrV A* 445 / B 473), (Hume, *PhW* III: 245)

Cuando no hubiere siglas o abreviaturas de este tipo, se podrá emplear la referencia a las ediciones consideradas canónicas, o bien a las más conocidas. Deberán evitarse las referencias mediante las fechas de ediciones o traducciones actuales de las obras citadas pero que son anacrónicas respecto de los autores, tales como (Aristóteles 1998: 27), (Kant 2005: 287), (Hume 2004: 245). En caso de utilizarse una edición reciente, podrá indicarse entre corchetes la fecha de la publicación original, por ejemplo: (Johnson [1765] 1969: 26-28), (Dewey [1934] 2005: 36-59), (Adorno [1958] 2003: 15).

Cuando se cite una única obra, la referencia bibliográfica deberá colocarse en el cuerpo del texto. Cuando se cite o se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes deberán colocarse en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *cfr.*, *idem*, *ibidem*, *op. cit.*, y otras semejantes. Las referencias a obras de las cuales no se hace una cita textual deben realizarse, según los siguientes modelos:

1. Referencia en el texto: (véase Danto 1981).
2. Referencias en las notas a pie de página:
 - 2.1. Un autor y múltiples obras: Véase Carroll 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.
 - 2.2. Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.
 - 2.3. Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricœur 1967, 1973 y 1987.

Las citas textuales extensas, de tres líneas o más, deben colocarse sin comillas, en letra más pequeña y con sangría en el margen izquierdo.

La referencia bibliográfica correspondiente no debe colocarse en nota a pie de página, sino entre paréntesis, después del punto final del texto citado. Las citas más breves, ya sean oraciones completas o partes de una oración, deben insertarse en el texto del trabajo, con letra de tamaño normal y entre comillas dobles, seguidas de la correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis.

Todas las citas textuales deberán estar traducidas al español. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán luego de la traducción, las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre paréntesis y en bastardillas, por ejemplo: (*mimetiké téchne*), (*imitatio naturae*), (*élan*), (*Pathosformel*). Las palabras en griego, o en otras lenguas que no empleen el alfabeto latino, deberán transliterarse de acuerdo con las convenciones más usuales.

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título BIBLIOGRAFÍA, y citarse de acuerdo con los siguientes modelos:

Libros

Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett).

Compilaciones

Davies, Stephen, Higgins, Marie Kathleen, Hopkins, Robert, Stecker Robert y Cooper, David E. (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Wiley-Blackwell).

Capítulos de libro

Wolterstorff, Nicolas, "Ontology of artworks" (2009), en Davies, Hopkins, Stecker y Cooper (2009: 453-456).

Artículos

Wolheim, Richard (1998), "On Pictorial Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3: 217-226.

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la del original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si los hubiere:

Bürger, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García; prólogo de Helio Piñón (Barcelona: Península).

En caso de dudas acerca de la manera de citar ediciones y traducciones de las obras utilizadas, ya sea en el texto del trabajo, en las notas a pie de página o en la bibliografía final, los autores deberán remitirse a la obra de Robert Ritter, *The Oxford Guide of Style* (Oxford: Oxford University Press, 2002), en particular al capítulo 15, páginas 566-572.

c) Criterios de evaluación

Los trabajos propuestos podrán ser calificados de acuerdo con una de las siguientes categorías:

A. (Aceptación incondicional): el trabajo merece publicarse tal como ha sido presentado, sin correcciones ni adiciones, salvo cambios eventualmente menores de tipo estilístico o de detalle.

B. (Aceptación con observaciones): se recomienda la publicación del trabajo, pero se sugiere realizar algunas modificaciones en un número reducido de pasajes o párrafos. (La versión revisada, en caso de recibirse, será enviada al mismo evaluador.)

C. (Publicación condicional): la publicación del trabajo depende de la realización de un número determinado de cambios importantes que se consideran imprescindibles. (La versión revisada, en caso de recibirse, será sometida a un nuevo referato.)

D. (Rechazo): la publicación del trabajo no es recomendable, ni siquiera con cambios considerables, porque se requiere una reformulación completa del texto.

En el momento de solicitársele una evaluación, el árbitro recibirá por correo electrónico el correspondiente *Instructivo para la confección de referatos*: <http://www.boletindeestetica.com.ar/instructivos/indicaciones-para-la-confeccion-de-referatos/>

