

---

---

# BOLETÍN DE ESTÉTICA

---

---

## COGNICIÓN, AFECTIVIDAD, TEMPORALIDAD

La experiencia estética en Jean-Marie Schaeffer

*Daniel Omar Scheck*

## *PARRHESÍA* BUFONESCA

Verdad, locura y terapéutica del dolor en *King Lear*

*Cecilia McDonnell*

## LAS IDEAS ESTÉTICAS EN EL SIGLO XIX CUBANO

Un acercamiento preliminar

*Linet Hernández Moredo*

## Comentarios bibliográficos

Año XVI | VERANO 2020 | N° 50

ISSN 2408-4417

**COGNICIÓN, AFECTIVIDAD, TEMPORALIDAD**  
**La experiencia estética en Jean-Marie Schaeffer**

*Daniel Omar Scheck*

***PARRHESÍA* BUFONESCA**  
**Verdad, locura y terapéutica del dolor en *King Lear***

*Cecilia McDonnell*

**LAS IDEAS ESTÉTICAS EN EL SIGLO XIX CUBANO**  
**Un acercamiento preliminar**

*Linet Hernández Moredo*

**Comentarios bibliográficos**

Año XVI | VERANO 2020 | N° 50

ISSN 2408-4417

### Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

### Editores Asociados

Mauro Sarquis (Universidad Nacional de San Martín)  
Gisela Fabbian (Universidad Nacional de San Martín, CONICET)

### Comité Editorial

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo E. Pavese (Universidad de Buenos Aires) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires, CONICET) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue) – Filippo Fimiani (Università di Salerno)

### 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) – Elena Oliveras (Universidad de Buenos Aires) – Eleonora Orlando (Universidad Nacional de Buenos Aires, CONICET) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – 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

Verano 2020

### SUMARIO

Artículos	
Daniel Omar Scheck <b>Cognición, afectividad, temporalidad. La experiencia estética en Jean-Marie Schaeffer</b>	5 7-30
Cecilia McDonnell <b>Parrhesía bufonesca. Verdad, locura y terapéutica del dolor en King Lear</b>	31-56
Linet Hernández Moredo <b>Las ideas estéticas en el siglo XIX cubano. Un acercamiento preliminar</b>	57-92
<b>Comentarios bibliográficos</b>	93

## ARTÍCULOS

**Daniel Omar Scheck** es Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como Profesor Adjunto Regular de Estética, Ética y Filosofía de la Acción en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue (UNCO), donde es miembro del Instituto Patagónico de Estudios en Humanidades y Ciencias Sociales (IPHECS-CONICET). Actualmente investiga el papel de la dimensión afectiva de las experiencias estéticas y su contribución a la reflexión moral en el horizonte de la filosofía moderna y contemporánea. Correo electrónico: daniel.scheck@fahu.uncoma.edu.ar

**Cecilia McDonnell** es Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, realiza el Doctorado en Ciencias Sociales (Universidad Nacional de General Sarmiento-Instituto de Desarrollo Económico Social) bajo la dirección de Eduardo Rinesi. Se desempeña como docente auxiliar de Problemática Política e Historia de la Filosofía Antigua en la Escuela de Filosofía de la UNR, donde integra el Centro de Estudio Transdisciplinario de Estética y Semiótica (UNR) y el Proyecto de Investigación “(Des)Obedecer: Políticas de la resistencia y de lo reivindicativo”. Correo electrónico: cecilia.mcd@gmail.com

**Linnet Hernández Moredo** es Licenciada en Letras y Máster en Historia de la Formación Nacional y el Pensamiento Cubano por la Universidad Central de Las Villas. Realiza el doctorado en Ciencias Filosóficas en la Universidad de La Habana. Es profesora de Estética y Panorama de las artes y la Literatura en la Universidad las Artes (Camagüey), así como de Literatura Infantil en la Universidad de Camagüey. Correo electrónico: lhmoredo@gmail.com

## **COGNICIÓN, AFECTIVIDAD, TEMPORALIDAD** **La experiencia estética en Jean-Marie Schaeffer**

*Daniel Omar Scheck*

**Daniel Omar Scheck**

Instituto Patagónico de Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Nacional del Comahue

**Cognición, afectividad, temporalidad: la experiencia estética en Jean-Marie Schaeffer**

DOI: 10.36446/be.2020.50.185

**Resumen**

El presente trabajo realiza un análisis crítico de la concepción de la experiencia estética de Jean-Marie Schaeffer. El filósofo considera que lo estético es una propiedad relacional y que supone una interacción entre elementos cognitivos y afectivos. Además, afirma que lo afectivo implica tanto un cálculo hedónico como una implicación emocional. El objetivo principal es mostrar tres niveles diferentes en los que la afectividad define, prefigura y condiciona la atención orientada estéticamente. Subsidiariamente, se señalan las diversas teorías a las que recurre Schaeffer para fundar la propia y se sostiene que las vivencias acumuladas, sobre todo las negativas, constriñen el abanico de potenciales encuentros estéticos.

**Palabras clave**

Conducta estética; Atención autoteleológica; Hedonismo; Implicación emocional; Dimensiones temporales

**Cognition, affectivity, temporality: The aesthetic experience in Jean-Marie Schaeffer****Abstract**

This paper presents a critical analysis of Jean-Marie Schaeffer's conception of the aesthetic experience. The philosopher considers that aesthetics is a relational property and that it involves an interaction between cognitive and affective elements. Furthermore, he affirms that the affective implies both a hedonic calculation and an emotional implication. The main objective is to show three different levels in which affectivity defines, prefigures and conditions aesthetically oriented attention. Secondary, the various theories that Schaeffer uses to ground his own are pointed out, and it is argued that the accumulated experiences, especially the negative ones, constrain the range of potential aesthetic encounters.

**Keywords**

Aesthetic conduct; Autoteleological attention; Hedonism; Emotional implication; Temporal dimensions

Recibido: 15/01/20. Aprobado: 15/03/20.

Con la explícita intención de reinstaurar algunos de los pilares en los que se fundaba el pragmatismo de John Dewey, aunque también podría leerse como una concesión a Kant –o incluso al propio Aristóteles–, Jean-Marie Schaeffer concibe a la experiencia estética como una modalidad básica de experiencia en la que convergen elementos cognitivos y afectivos. Así entendida, la experiencia estética es un tipo de experiencia de la vida común, una experiencia cotidiana, que está estructurada cognitiva y afectivamente. Es un “comportamiento humano intencional” sostenido en el nivel atencional; es un tipo de relación que se asienta en una discriminación cognitiva (*i.e.* presupone un discernimiento), cuya condición específica, que la diferencia de otras actividades atencionales, es que está “cargada afectivamente”. La carga afectiva, según la definición más reciente de Schaeffer, implica tanto una dimensión hedónica como una dimensión emocional.

Las emociones y el placer cargan y determinan la relación estética en tres niveles diferentes. En un primer nivel, la afectividad resulta definitoria, ya que sostiene y retroalimenta la actividad atencional en tanto se desarrolla la experiencia estética. En un segundo nivel, que antecede al anterior, se despliegan ciertas “constelaciones afectivas” asentadas con el tiempo y fruto de la interacción social y la impregnación cultural, que condicionan nuestra respuesta emotiva ante un estímulo particular. Por último, puede distinguirse un nivel en el que la reacción afectiva actual se traduce en juicios estéticos que valoran y co-

munican nuestro índice de satisfacción. Eso predetermina nuestros futuros encuentros, tanto como los de quienes nos rodean, aunque indirectamente.

La distinción entre estos niveles no es una preocupación central en el análisis de Schaeffer, aunque claramente concentra su atención en el primero; es decir, en el cálculo hedónico y la implicación emotiva que se despliegan en tanto estamos inmersos en una experiencia estética. En el presente trabajo me propongo mostrar que los otros dos niveles realmente condicionan y prefiguran la afectividad que sostiene la experiencia en tanto ocurre, pues restringen el abanico de objetos o fenómenos pasibles de satisfacción estética. Además, aunque los tres niveles en los que se despliega la afectividad actúan de forma conjunta y de modo coordinado en cada vivencia particular, intentaré dar cuenta de la diferencia entre ellos a partir de dos elementos que permiten distinguirlos con claridad. A saber: por un lado, trataré de mostrar que la lectura de Schaeffer remite a diferentes autores en cada caso; por otro, ya en las conclusiones, sostendré que claramente rigen distintas dimensiones del tiempo en cada nivel y que el pasado eclipsa al presente y, a la vez, nos deja ciegos a buena parte del futuro.

#### ATENCIÓN AUTOTELEOLÓGICA

Schaeffer emprende una doble tarea en sus indagaciones sobre estética: por un lado, insiste en denunciar y desmontar el rol fundacional y fundacionista que tienen aquellas teorías filosóficas que exacerban el valor del arte y reducen lo estético a las reflexiones sobre lo artístico; por otro, ofrece una teoría más amplia y comprensiva, que recupera la centralidad de las experiencias subjetivas y pone el acento en la respuesta afectiva frente a un

objeto, cotidiano o artístico, que es valorado por la satisfacción y las emociones que produce.

En relación con la primera tarea, Schaeffer entiende que la estética actual debe decirle “adiós” a la “religión del arte”; debe desprenderse de aquella teoría filosófica que sentó las bases para la sacralización y el mesianismo en el arte. Esa doctrina, que podría identificarse con los ideales estéticos de Hegel y el romanticismo, redujo lo estético a lo artístico, instaurando un dualismo insuperable entre las experiencias vinculadas a las obras de arte, únicas y extáticas, y las meras experiencias cotidianas, ordinarias e intrascendentes. Desde ese momento, el contacto con el arte, como producto excepcional del espíritu humano, se transformó en una relación casi mística, desterrando de lo estético cualquier encuentro con los objetos cotidianos o los fenómenos naturales.

Para los defensores de esa doctrina, las experiencias estéticas se restringen a lo artístico y revelan realidades trascendentes, verdades ocultas desde otras perspectivas, e inalcanzables desde otras actividades consideradas alienadas e inauténticas. Así, el dualismo de la “religión del arte” tiñe todo nuestro contacto con el mundo y nos duplica a nosotros mismos. Todo tiene una doble faz, una superficial y aparente, y otra profunda y verdadera. La primera está a la vista, y para acceder a ella basta con nuestro aparato perceptivo y cognitivo. Pero para captar lo auténtico es necesario que actualicemos nuestra devoción por el arte y los objetos estéticos, y que nos entreguemos a las experiencias extáticas y reveladoras que nos ofrece lo artístico en su sacralidad.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En algún sentido, la “teoría especulativa del Arte”, tal como Schaeffer la denominaba en sus primeros escritos sobre el tema, surge como respuesta a la tesis kantiana de la imposibilidad de acceder a lo absoluto. Para esquivar la prohibi-

Con respecto a la segunda tarea emprendida, y para contrarrestar el peso de la “religión del arte”, Schaeffer define lo estético como una conducta humana transcultural, es decir, como una constante antropológica que atraviesa todas las culturas. Esta concepción, más amplia y mundana, asume que nuestra actitud estética tiene un fundamento biológico y que va atada a una base genética, que es condición necesaria pero no suficiente. Es una versión naturalista y evolucionista que tendría la ventaja de disolver el dualismo, haciendo desaparecer la oposición entre lo cultural y lo biológico, para dar lugar a una relación de complementariedad.

Desde esta perspectiva, nuestra riqueza cultural se interpreta como un rasgo saliente de la historia evolutiva de la especie, como uno de los caracteres definitorios de lo humano. La conducta estética, en consecuencia, no se explica solo por transmisión histórica, sino que se entiende como un “hecho etiológico” que no va atado a la reproducción cultural, pues tiene su asiento en una disposición mental más general que los aprendizajes culturales. Como ya mencioné, existe una suerte de preprogramación genética que determina ciertas reacciones estéticas, pero eso no implica aceptar la tesis de la uniformidad transcultural de objetos y conductas, porque las cosas y los fenómenos que despiertan esa reacción son diferentes en cada cultura, y los rasgos que son revestidos estéticamente varían de un lugar a otro.

---

ción de acceder por vía discursiva a lo absoluto –a la esencia última de las cosas, al desvelamiento del nómeno–, la vía alternativa sería el arte, pues brindaría una opción para acceder a la revelación ontológica en una suerte de compensación anti-kantiana (véase Schaeffer 1999, 2005, 2012).

Lo que se mantiene de una cultura a otra, lo que no está atado a sus especificidades, es lo que define a lo estético. En todos los casos, el comportamiento estético se define como una relación atencional que presupone una discriminación cognitiva; cuya condición específica, que la distingue de otras actividades atencionales, es que está cargada afectivamente. Es una experiencia banal y cotidiana, una modalidad básica de contacto con el mundo, “que explota el repertorio común de nuestros recursos atencionales, emotivos y hedónicos, aunque dándoles una inflexión no solamente particular, sino también singular” (Schaeffer 2018: 11).

Para ampliar la definición, puede decirse que es una actividad representacional mental, dirigida hacia un objeto que constituye su referente, que se distingue por un índice de satisfacción (o insatisfacción) y una implicación emotiva que regula la propia actividad de discernimiento. La satisfacción y las emociones tienen que ser originadas por la actividad de discernimiento y, a la vez, regular el proceso atencional. Es decir, es una suerte de bucle, de “proceso homeodinámico” de retroalimentación, entre el discernimiento y la afectividad desplegada. Para entender la idea del bucle puede pensarse en lo que nos ocurre mientras leemos una novela, al menos una que nos cautiva. Cuando nos enfrascamos en el universo que nos propone el libro, en términos de Schaeffer, entramos en un proceso de atención autoteleológica que se sostiene en el tiempo en tanto se retroalimenta y autoregula según un índice variable de satisfacción y emotividad que la lectura misma genera.

Más allá del ejemplo, la experiencia estética es un proceso autotélico que no distingue si el objeto es artístico o natural. De hecho, no importa tanto el objeto, ni existen los objetos propiamente



estéticos, lo que importa es nuestra actitud frente a ellos. Sin embargo, y más allá del carácter subjetivo de lo estético, Schaeffer nunca concede que todas las experiencias sean equivalentes, ni que todos los hechos estéticos tengan la misma complejidad, ni que todos los juicios estéticos tengan el mismo interés. Por el contrario, un comportamiento estético puede ser más o menos rico; un hecho estético, como una obra de arte, por ejemplo, puede ser más o menos complejo, y un juicio estético puede traducir con mayor o menor éxito esa riqueza y esa complejidad.

En suma, la experiencia estética puede verse enriquecida o empobrecida por el tipo de reflexión que alguien dedique al objeto; puede ser más o menos intenso el despliegue afectivo que provoca en acuerdo con la historia personal y la impregnación cultural; y puede depender su éxito del nivel de complejidad que el objeto detente y de la voluntad, y los saberes laterales, que pongamos a disposición para responder a esa complejidad.

### LOS ROLES DE LA AFECTIVIDAD

Todo lo anterior no es más que una apretada síntesis de los fundamentos de la teoría de Schaeffer. En lo que sigue pretendo dar cuenta del rol de la afectividad en ese marco y en los tres niveles enunciados al inicio de este trabajo. Comenzaré por el nivel definitorio, al que el propio Schaeffer le ha prestado mayor atención –sobre todo últimamente– recurriendo a desarrollos recientes de la biología evolutiva y la psicología cognitiva.

En términos de Schaeffer, el objeto estético se construye, no es un mero dato sensible, desprovisto de toda estructuración cognitiva, pero tampoco una plena elaboración intelectual, sin base en algún *qualia* perceptivo. En rigor, convendría hablar de “hechos

estéticos”, así como nos acostumbramos a hablar de “hechos históricos” en Michel de Certeau o en Hayden White, pero no me detendré en este punto ahora. Lo que importa subrayar es que no existen objetos estéticos por fuera de las experiencias estéticas, esto determina que lo estético se transforme en una propiedad relacional. No se trata de algo propio de los objetos ni de una imposición total del sujeto.

Resulta claro, desde aquí y en adelante, que en este nivel la referencia obligada es a la estética del sentimiento de Kant. Intentaré dar cuenta de algunos puntos de contacto ineludibles, aunque Schaeffer en ningún momento pretende ocultar la filiación kantiana de buena parte de su propuesta. La pregunta pertinente es qué es lo que transforma un encuentro cualquiera con un objeto cualquiera en una experiencia que ya no es cualquiera, o estándar, sino estética. Como expuse *ut supra*, lo que distingue al encuentro estético es el tipo de actividad atencional y el índice de satisfacción y la implicación emocional que deben regularlo y sostenerlo como tal.

Nuevamente, cabe preguntarse qué características particulares tiene la “atención orientada estéticamente”, para utilizar el término acuñado por Schaeffer en sus escritos más recientes. Pues bien, a diferencia de los procesos cognitivos estándar, que son más económicos y están orientados pragmáticamente a la consecución de un fin objetivo, la relación estética se inscribe en los procesos atencionales de señalización costosa, u honesta. En este tipo de procesos se despragmatiza la relación con el mundo, en el sentido de no estar guiados por la búsqueda de alguna utilidad.

La teoría de la señalización costosa se formula en el marco de la biología evolutiva, y se utiliza, sumariamente, para dar cuenta de

situaciones de conocimiento incompleto. Esto es, situaciones de interacción comunicativa entre individuos en las que se hace muy difícil evaluar una cualidad o un atributo de forma directa, aunque es realmente importante que la evaluación de ese atributo o cualidad sea la adecuada. El ejemplo es el de la cola del pavo real, que es un atributo realmente incapacitante y desventajoso a la hora de ocultarse o escapar de un potencial depredador. No obstante, la hembra del pavo real evalúa y elige al macho por ese atributo. Así, la elección que debe asegurar la descendencia se hace en función de una señal costosa, pero que a la vez es honesta. Si, a pesar de la incapacidad y molestia que implica una gran cola, el macho ha sobrevivido y llegado a la temporada de apareamiento, es una señal palmaria de que tiene un buen estado físico y de que es un buen candidato para asegurar la progenie. Es decir, del lado del macho, la señal es honesta porque puede emitirla, más allá de lo costosa que resulte, y eso confirma que tiene las capacidades que anuncia. Del lado de la hembra, la honestidad depende de su disposición a evaluar las señales del macho en un proceso costoso en comparación con la atención estándar (por ejemplo, debe enfocarse en el despliegue que hace el macho, para tratar de interpretar mejor la señal que emite, eso disminuye el nivel de alerta ante el posible ataque de un depredador).

Más allá de algunas aclaraciones y ajustes, el modelo de la señalización costosa, llevado al plano de la atención orientada estéticamente, le permite a Schaeffer mostrar las diferencias con otros tipos de procesos atencionales; en particular, con los procesos pragmáticos estándar y con los procesos “duros” de tipo científico. El procesamiento de la información pragmático estándar se caracteriza por ser “ascendente, esquemático y automático”, eso nos ayuda a producir creencias y evaluaciones más eficientes y

de la manera menos costosa. Los estímulos procesados de este modo tienden a ser sistematizados y simplificados, ya que tratamos de encontrar un atajo ante la eventual complejidad, buscando un patrón o plantilla que simplifique el proceso. Lo importante es lograr la rápida integración de cada nuevo estímulo al stock de estímulos familiares.

La experiencia estética, si bien presupone procesos atencionales estándar, de organización perceptual, sobre todo, se caracteriza por un procesamiento de la información que es descendente. Es decir, se sacrifica la economía perceptual y cognitiva en procura de una recuperación de la información más costosa, concreta y reflexiva. En esto se parece a la atención prestada por un científico, un entomólogo o un biólogo, dice Schaeffer, aunque también podría pensarse en un curador o un comisario de arte. Sin embargo, a diferencia de la atención estética, en el caso de los procesos atencionales “duros” de la ciencia, se procura procesar y simplificar la información recabada de una forma económica, se pretende identificar o catalogar algo, buscarle su lugar, sus características discrecionales, para situarlas en la especie o categoría correctas en un catálogo o muestra. Aquí yace una diferencia sustantiva entre un modo y otro, ya que en el modo científico la atención está guiada por la búsqueda del resultado final, por un objetivo o fin externo o transitivo; mientras que la atención orientada estéticamente intenta reforzar el propio proceso atencional. No miramos tanto al objeto o al resultado, dice Schaeffer, porque “el objetivo de mirar estéticamente algo es el proceso de mirarse a uno mismo” (2015: 156). Esto puede ayudar a entender el “bucle” al que hice referencia previamente.

Otra forma de hacerlo más comprensible es remitirnos nuevamente a Kant, al juego libre y desinteresado de las facultades y a

cómo, en el juicio estético, no hablamos del objeto sino de cómo somos afectados por él. En ese marco, la acomodación formal (no material) –la idoneidad de la forma o conformidad a fin–, del objeto con las facultades del sujeto es lo que motiva la sensación placentera. Por eso, el placer que experimentamos ante un objeto al que juzgamos bello no dice nada sobre el propio objeto, sino sobre nuestro estado de ánimo (véase Kant, *KU, Ak. V A xli/B xliii ss*).<sup>2</sup> En lo que sigue, la idea de que el procesamiento mismo –y no el objeto– es lo que se valora y provoca satisfacción en la experiencia estética, puede verse como una versión actualizada de la conformidad a fin kantiana.

La pregunta crucial es, entonces: ¿qué podría motivar un proceso tan costoso? Un proceso que no escapa a la complejidad de la información y que, al mismo tiempo, favorece esa complejidad al ponerla en relaciones múltiples para explorarla horizontalmente en toda su riqueza. Para entender el problema, basta pensar en el esfuerzo que implica leer algo como *Crimen y castigo*, ver una película de Bergman, analizar una pintura de Motherwell o recorrer la Patagonia en bicicleta para disfrutar de sus paisajes. La tesis de Schaeffer es que nos sumergimos en ese tipo de experiencias estéticas, tan costosas desde el punto de vista cognitivo, por el índice de satisfacción que producen y porque se retroalimentan de las emociones y el placer que suscitan. Así, mientras la atención estándar y la científica están reguladas principalmente por el resultado final, y por ello son “hetero-teleológicas”; la atención orientada estéticamente es “auto-teleológica”, porque el

<sup>2</sup> En particular, todo el apartado vii de la segunda versión de la Introducción a *la Crítica de la facultad de juzgar*, titulado “De la representación estética de la conformidad a fin de la naturaleza”, puede echar luz sobre lo que, en términos de Schaeffer, sería el bucle o proceso homeodinámico de atención autoteleológica.

cálculo hedónico funciona en línea, al mismo tiempo, retroalimentando la atención continua. En suma, “el costoso procesamiento de la señal es impulsado por una recompensa interna” (2015: 159). Éste sería el nivel central de lo afectivo, claramente teñido con trazos kantianos.

Ahora bien, podría pensarse, a partir de los propios ejemplos dados, que el valor hedónico se relaciona con algo en los objetos procesados, que hay algún rasgo o característica en esas obras o en esos paisajes que se valora satisfactoriamente. Pero no es así, ya que en contextos estéticos el placer o displacer está atado a la propia actividad atencional. En otras palabras, lo que se valora hedónicamente no es ni el objeto representado como tal ni el resultado cognitivo final del procesamiento del objeto, sino el acto del procesamiento en sí mismo. En términos de Kant, lo que se está valorando es el juego mismo; y lo que está provocando un estado de ánimo placentero es el acuerdo o concordancia entre las facultades y la representación. Al poner el acento en el plano del procesamiento mismo, Schaeffer trata de ofrecer un modelo genérico de experiencia estética que resulte válido para todas las modalidades de atención orientada estéticamente. En esa línea, redefine a la experiencia estética como “un ciclo de retroalimentación bidireccional establecido entre la atención prestada al objeto (obras de arte o lo que sea) y un cálculo hedónico en línea que evalúa la valencia positiva o negativa del proceso de atención a medida que se desarrolla en el tiempo” (2015: 160).

No obstante, y dado que no es algo en el objeto ni en el resultado lo que se valora, puede repreguntarse qué es lo que se valora del procesamiento en sí. La respuesta tiene que ver con la fluidez del proceso atencional: “cuanto más se experimente el procesamiento como fluido, más positiva será la experiencia estética” (Schaeffer

2015: 160). En este marco, Schaeffer rescata el modelo de la “fluencia procesual”, de Reber, Schwarz, Winkielman (2004) y, más recientemente, Bullock y Reber (2013), para dar cuenta del mecanismo que antes se explicaba en términos del libre juego de facultades en Kant. La fluencia, sumariamente, se asocia a una clase de acontecimientos mentales que no son determinados directamente por el contenido de la actividad atencional y judicial, sino por las características de los procesos cognitivos que tratan ese contenido. Esto supone que representaciones con un mismo contenido pueden generar variaciones en el grado de activación, en la velocidad del tratamiento o en el esfuerzo que demandan, es decir, en la carga de trabajo que implican. Y esas diferencias en la fluidez procesual están ligadas a diferencias en la valencia hedónica, que determina una preferencia por objetos cuyo tratamiento sea más fluido (véase Schaeffer 2018: 158). Esas preferencias, a su vez, inclinan nuestros juicios cognitivos y normativos.

En general, aunque existen excepciones, la fluencia está signada por una valencia hedónica positiva, esto sucede porque la mente humana tiene preferencia por la economía cognitiva. Además, la fluencia suele ser indicio de familiaridad, porque los estímulos familiares son tratados con mayor rapidez. La fluencia también es señal de prototipicidad y simetría, dos propiedades muy valoradas por cualquier organismo vivo. Por último, también indica progresión cognitiva; esto es, progreso rápido hacia un reconocimiento y una interpretación lograda del objeto tratado (véase Schaeffer 2018: 160). Todos esos elementos, presentes en la teoría de la fluencia procesual, son compatibles y valiosos para la propuesta de Schaeffer; aunque también es consciente de los problemas que acarrea extrapolar ese modelo a las experiencias estéticas, sobre todo a las vinculadas con el arte. Una objeción,

muy oportuna para el caso de las obras de arte, es que algunas de ellas fueron diseñadas, deliberadamente, para obstaculizar y ralentizar la fluidez del procesamiento; de hecho, podría pensarse que vanguardias enteras basaron sus obras en ese mecanismo. Esto bien puede implicar un desafío para el receptor, y cautivarlo más frente a la obra, pero también puede generar aburrimiento, cansancio y abandono de la relación estética frente a algo que no puede valorarse como positivo desde el punto de vista hedónico.

Una posible respuesta a la disfluencia, y a la amenaza del aburrimiento, viene de la mano de la curiosidad. Dado que no todas las obras son bellas y, por ende, procesadas de modo fluido, como parece sugerir la teoría de la fluencia en su formulación original, marcadamente clasicista, bien puede exigírseles que sean interesantes, que despierten la curiosidad. Nuevamente conviene decir que la curiosidad no depende directamente del objeto, sino que su valencia positiva está vinculada con algunos estímulos que aún no han sido procesados. Es decir, “la curiosidad valora el acto de procesar la información en cuanto tal” (Schaeffer 2015: 162). La recompensa de la curiosidad es independiente de cualquier resultado pragmático o cognitivo específico, porque radica en el inicio y la continuación del procesamiento.

Además del tema de la disfluencia, otra cuestión a saldar es si las obras de arte pueden interpretarse como señales costosas para la experiencia estética. El problema puede comenzar a zanjarse si recordamos la honestidad intrínseca que caracteriza a las señales costosas: no son cosas que pueden simularse. Ese rasgo se ajusta bastante bien a la creación artística, porque un poema, una película o una performance, por ejemplo, difícilmente puedan ser experimentadas estéticamente en una paráfrasis, un resumen o una reseña. En todo caso, si la paráfrasis o la reseña son buenas,

desencadenarán una vivencia estética por sí mismas, y sólo de un modo indirecto por la obra referida. Es decir, las obras no pueden separarse de una singularidad contingente, “porque la obra de arte no es el vehículo de la señal sino su encarnación: la relación es de auto-ejemplificación” (Schaeffer 2015: 163). Es decir, son señales realmente costosas y únicas, por cierto, tanto que no admiten su reemplazo por un resumen o una paráfrasis. Dicho de otra manera, “ninguna descripción de un paisaje puede reemplazar la experiencia real en su singularidad tal como la experimenta un individuo en particular” (2015: 164).

Lo anterior constituye una de las conclusiones del análisis de Schaeffer, aunque él mismo reconoce que sólo se aplica a la dimensión individual y al encuentro personal con una obra o fenómeno particular. Existen al menos otras dos cuestiones que admiten mayor indagación, a saber: la primera tiene que ver con el complejo entramado de factores sociales y culturales que condicionan nuestra atención y la asignación de valores hedónicos y emotivos, positivos o negativos, en las experiencias estéticas; mientras que la segunda se relaciona con los mecanismos, aún menos estudiados, vinculados con la transmisión de nuestras experiencias, satisfactorias o insatisfactorias, las cuales se traducen en juicios valorativos que afectan los futuros encuentros estéticos –tanto los propios como los de quienes nos circundan. Ambas cuestiones dan cuenta del rol estructural y determinante que tiene la dimensión afectiva sobre el componente atencional de las experiencias estéticas.

Sobre lo primero, cabe preguntarse: ¿por qué algunas cosas, obras o fenómenos, nos resultan atractivas y nos provocan sensaciones positivas y placenteras?, ¿por qué otras nos disgustan, nos repelen o, incluso, nos repugnan y nos ofenden con su sola

presencia? La respuesta a estos interrogantes nos lleva a pensar en la existencia de un nivel en el que la afectividad prefigura el momento en el que se desarrolla un encuentro estético puntual y específico. Es decir, cabe pensar que existe una fuerte carga afectiva del pasado por sobre la afectividad que se despliega en el presente. Schaeffer considera que nuestra sensibilidad, lejos de estar desinteresada por lo que percibimos, y más lejos aún de ser una especie de *tabula rasa*, está condicionada por “constelaciones afectivas”.

De hecho, para el caso de las emociones, nunca son completamente adventicias, sino que “la emoción, cuando nos invade, siempre es la presentificación del pasado, condensado en una experiencia singular que irradia mucho más allá de sí misma sin por ello apartarse de su singularidad” (Schaeffer 2018: 89). En otras palabras, nuestra atención estética está saturada por asociaciones culturalmente construidas. Esto explica por qué, de este lado del mundo, sentimos atracción por ciertos rostros o facciones, o asociamos ciertas flores con la belleza y el ornamento, y en otras latitudes se valoran otras. Como ejemplo, puede pensarse en lo que ocurre con las flores del cerezo en Oriente, que son apreciadas de un modo más bien estético, mientras que para los fruticultores del Alto Valle del Río Negro tienen principalmente un valor utilitario, como indicador de una buena o magra cosecha.

A esta especie de pre-carga afectiva de la respuesta afectiva se suma la carga de saberes laterales y convencionales, que se requieren para apreciar los distintos niveles o capas de sentido que tiene un objeto. Sobre todo si se trata de una obra de arte, nunca alcanza con una simple inspección perceptiva, porque la identidad de la obra se despliega en diferentes niveles o estratos. Schaeffer recupera esta forma de concebir el arte propuesta por

Danto; así como también la tesis acerca de que las obras de arte se distinguen de las “meras cosas” porque encarnan “temas” o significados (véase Danto 2004, 2005, 2006, 2015). En términos de Danto, una cosa cualquiera es una obra de arte si se refiere o trata acerca de algo. Pero una obra de arte, además, exige una interpretación, una atribución de significado que explique sus propiedades manifiestas.

Dicho de otro modo, se requiere una distinción de pensamiento, ya que la diferencia no se encuentra a la vista. En la teoría de Danto, una obra de arte puede ser un objeto cualquiera, pero no cualquier objeto, porque a la cosa debe sumársele una idea. Debe incorporar un pensamiento, un sentido, un significado, “una reflexión que nos dice cómo mirar el objeto” (Danto 1999: 6). Una obra de arte, en consecuencia, es un objeto con un significado encarnado que el espectador debe interpretar, descifrar, desencarnar. En este sentido, los significados que los artistas incorporan a sus producciones se conectan con nuestras propias experiencias vitales. De acuerdo con Danto, la inmersión mimética y la labor de la imaginación que se requiere para experimentar ciertas cosas induce otros temas en nosotros, más allá de los que quiere comunicar el autor, y más allá de los datos que aparecen a simple vista. Aunque la teoría de Danto está pensada para las artes plásticas, Schaeffer sostiene que puede extenderse a las demás artes, donde queda claro que los aspectos puramente perceptivos tienen las mismas limitaciones. Es decir, las experiencias estéticas que provienen del arte no están atadas o lo meramente perceptible en el objeto material, sino que se completan, por así decir, con nuestras constelaciones afectivas, saberes laterales, convenciones aprendidas y vivencias acumuladas.

La otra cuestión, que coadyuva a mostrar la notable injerencia que tiene la afectividad en el marco de la atención orientada estéticamente, se relaciona con los mecanismos mediante los que transmitimos nuestras experiencias satisfactorias o insatisfactorias. Estas, a su vez, se traducen en juicios valorativos que condicionan nuestros futuros encuentros tanto como los de quienes nos rodean. Este tercer nivel, en el que los otros dos confluyen, puede leerse en términos humeanos, ya que el juicio estético no es un antecedente del placer o disgusto experimentado, como en Kant, sino una consecuencia de la experiencia. En palabras de Schaeffer, “la (in)satisfacción no es un acto de juicio, sino un efecto de la actividad cognitiva. No juzgo que estoy satisfecho o insatisfecho, me limito a darme cuenta de ello” (2005: 51).

Por lo anterior, si existe algún error en la apreciación estética, seguramente será un error de juicio, como en Hume, y no del estado afectivo. Basta recordar que las emociones y las pasiones son existencias originarias, no copian ni representan ninguna otra cosa, y sólo pueden entrar en colisión con la verdad –ser falsas, inadecuadas o injustificadas– cuando van acompañadas de un juicio o una opinión. El error, en todos los casos, queda del lado del juicio, es un error de entendimiento, nunca del sentimiento (véase Hume, *Treatise*, Libro Segundo, Parte iii III, secc. 3). En términos de Schaeffer, el juicio es algo que sobreviene a la satisfacción o insatisfacción experimentada, su origen es un estado afectivo homeodinámico causado por una actividad cognitiva que actúa, a su vez, sobre esa misma actividad.

A eso hay que agregar que el juicio estético no se infiere de la (in)satisfacción, sino que la traduce: es un equivalente proposicional del afecto. En ese sentido, el juicio estético siempre es valorativo y subjetivo, porque trasmite nuestra propia experiencia

frente a algo que cumplió o defraudó, por así decir, nuestras creencias, deseos y expectativas. En consecuencia, nuestros juicios estéticos contribuyen a conformar nuestros propios marcos experienciales, nuestras expectativas futuras y nuestras referencias al pasado individual, pero también contribuyen con las constelaciones afectivas culturalmente construidas. Así, nuestras valoraciones, aprobaciones y rechazos, se suman y acumulan en el acervo cultural que también condiciona las experiencias de los demás.

### LA TEMPORALIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Atendiendo a todo lo anterior, y tratando de rescatar los aspectos más relevantes de la propuesta de Schaeffer, podría decirse que sus consideraciones críticas implican una opción interesante para quienes quieran pensar lo estético más allá del arte, pues le quita trascendencia al rol que tiene el objeto artístico y la historia del arte en las experiencias estéticas. También morigera el peso de las construcciones teóricas y la intelectualización de la recepción. Asimismo, desacraliza el contacto con el arte y diluye el dualismo que caracterizó a la mayoría de las reflexiones sobre lo artístico en los últimos dos siglos. Por otro lado, su teoría implica reubicar al sujeto en el centro de la reflexión estética, restituyendo la dimensión hedonista de las experiencias y ampliando el espectro de objetos y situaciones que se ofrecen, sin pudor, esnobismo o hipocresía, a la actitud estética.

En cuanto a la dimensión afectiva, no caben dudas de que ella resulta medular para Schaeffer; pero no solo en sentido literal, porque es uno de los rasgos definitorios de lo estético, sino también porque los afectos prefiguran la experiencia, condicionan nuestra respuesta emotiva y predeterminan nuestros futuros

encuentros, tanto como el de los otros, aunque indirectamente. Asimismo, esta interacción entre tres niveles diferentes en los que se despliega la afectividad implica también un interjuego entre las dimensiones temporales. Así, en el preciso momento en que se desarrolla la experiencia se acentúa el presente, como una instancia casi ritual y separada del tiempo estándar o biológico.

Queremos permanecer y perpetuar esas sensaciones y ese estado de ánimo, como afirmaba Kant. En términos de Schaeffer, podría decirse que queremos dilatar la situación homeodinámica, prolongar los bucles reactivos y ralentizar la retroalimentación entre el procesamiento cognitivo y el cálculo hedónico. La experiencia estética, en estos términos, abre una suerte de paréntesis en lo cotidiano: ¿es esta una nueva forma de sacralización, aunque de la experiencia, en vez de objetos o teorías?

Para no dar respuestas apresuradas, cabe recordar que ese nivel está signado y condicionado por una carga afectiva que nos presiona desde el pasado, que nos inclina hacia algunos objetos o situaciones y nos aparta de otros, y que nos conmina a prestarles mayor o menos atención –y a valorarlos positiva o negativamente. Es decir, aunque la experiencia particular y personal se despliega y se consume en el presente, parte de su densidad proviene de un pasado que no es individual, no completamente al menos, sino más bien el resultado de un proceso de construcción sociocultural compartido.

Por último, ese pasado condensado en constelaciones, saberes, convenciones y vivencias prefigura también el nivel de los juicios y la comunicación de la experiencia; es decir, nuestros futuros encuentros y de quienes nos rodean. En consecuencia, podría decirse que el pasado condiciona tanto más el futuro que el pro-

pio presente, ya que muy probablemente permanezcamos ciegos, o insensibles, a un abanico de estímulos que nuestra carga emocional asentada con el tiempo nos impide ver, sentir y, por tanto, experimentar estéticamente.

Una pregunta pertinente, para finalizar y al mismo tiempo abrir nuevas líneas de análisis, es por qué el pasado tiene tal peso en el marco de las relaciones estéticas. La respuesta nos lleva a pensar que existe otro factor determinante: nos obliga a reflexionar sobre el peso que nuestras más profundas creencias y convicciones morales tienen sobre la carga afectiva condensada. De hecho, me atrevo a sugerir que buena parte de las cosas que quedan por fuera de nuestro radar estético, sobre todo aquellas que nos provocan repulsión o desprecio, son rechazadas en razón de una sobrecarga moral negativa que no puede obliterarse. Tanto si se trata de objetos, fenómenos, situaciones o lugares cotidianos, como de creaciones o intervenciones artísticas, lo rechazado suele mantener alguna relación con las vivencias negativas acumuladas; o bien, directamente, es un fragmento del pasado individual o colectivo que no podemos tolerar ni incorporar a nuestras vidas.

Si realmente nos preocupa reconciliarnos con ese pasado, y nos interesa reinsertarlo en el abanico de potenciales objetos de atención estética, el único antídoto eficaz es una suerte de remediación o reparación moral, de reconciliación con nuestras convicciones o creencias. Si eso resulta imposible, o no deseado, también será imposible establecer un proceso atencional homeodinámico sostenido por un índice interno de satisfacción. Aunque es un tema que requiere un desarrollo mucho más vasto y profundo, puede concluirse que la carga afectiva del pasado,

cristalizada en forma de desprecio y desaprobación moral, es una barrera infranqueable para la relación estética.

## REFERENCIAS

- BULLOT, Nicolas y REBER, Rolf (2013), "The Artful Mind Meets Art History: Toward a Psycho-Historical Framework for the Science of Art Appreciation", *Behavioral and Brain Sciences*, 36: 123-180.
- BUNDEGAARD, Peer F. & STJERNFELT, Frederik (eds.) (2015), *Investigations into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art*, (Nueva York: Springer Open).
- DANTO, Arthur (1999), "La alegría de vivir después del fin del arte", *Entrevistas de fin de siglo*, por Clío E. Bugel, IPS (Inter Press Service). Disponible en <https://bit.ly/2Bbkn7n>.
- \_\_\_ (2004), *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* (1981), trad. de Ángel y Aurora Mollá Román (Buenos Aires: Paidós).
- \_\_\_ (2005), *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte* (2003), trad. de Carlos Roche (Buenos Aires: Paidós).
- \_\_\_ (2006), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1997), trad. de Elena Neerman (Buenos Aires, Paidós).
- \_\_\_ (2015), *Qué es el arte*, trad. de Iñigo García Ureta (Buenos Aires: Paidós).
- HUME, David (1981), *Tratado de la Naturaleza Humana*, trad. de Félix Duque (Madrid: Editora Nacional).
- KANT, Immanuel (1968). *Kants Werke* (Akademie-Textausgabe), t. 5 (Berlín: Walter de Gruyter).
- \_\_\_ (1991) *Crítica de la facultad de juzgar*, trad., intr., notas e índices de Pablo Oyarzún (Caracas: Monte Ávila).
- REBER, Rolf, Schwarz, Norbert y WINKIELMAN, Piotr (2004), "Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Pro-



cessing Experience?", *Personality and Social Psychology Review*, 8/4: 364-382.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). *El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días* (1992), trad. de Sandra Caula (Caracas: Monte Ávila).

\_\_\_ (2005), *Adiós a la Estética* (2000), trad. de Javier Hernández (Madrid: La balsa de la Medusa).

\_\_\_ (2012), *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*, pról., ed. y trad. de Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires: Editorial Biblos, col. Pasajes [Centro de Investigaciones Filosóficas]).

\_\_\_ (2013), "Experiencia estética: placer y conocimiento", trad. de Ricardo Ibarlucía, *Boletín de Estética*, 25: 5-34.

\_\_\_ (2015), "Aesthetic Relationship, Cognition, and the Pleasures of Art", en Bundgaard & Stjernfelt (2015: 145-166).

\_\_\_ (2018), *La experiencia estética* (2015), trad. de Silvio Mattoni (Buenos Aires: La Marca).

## ***PARRHESÍA BUFONESCA***

### **Verdad, locura y terapéutica del dolor en *King Lear***

*Cecilia McDonnell*

**Cecilia McDonnell**

Universidad Nacional de Rosario  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

***Parrhesía* bufonesca. Verdad, locura y terapéutica del dolor en *King Lear***

DOI: 10.36446/be.2020.50.77

**Resumen**

El presente artículo pretende indagar la potencia de lo cómico como elemento subversivo y terapéutico que encuentra en la *parrhesía* su potencia. Con vistas a ello, la investigación se centrará en torno a la figura de los *fools* (bufones o necios) como agentes capaces de cuestionar todo ordenamiento monológico y estratificado a partir de un discurso auténtico, delatorio y excéntrico. Se considerará, en particular, el papel del bufón de *Rey Lear* de William Shakespeare, al erigirse como un caso paradigmático de la problemática que aquí nos convoca.

**Palabras clave**

Comedia; Tragedia; Razón; Bufón-Necio; Verdad

***Parrhesía* of fools. Truth, madness and pain therapeutics in *King Lear*****Abstract**

This article aims to investigate the power of the comic as a subversive and therapeutic element that finds its power in the *parrhesia*. With this in mind, the research will focus on the figure of fools as agents capable of questioning all monological and stratified order, from an authentic, delatory and eccentric discourse. It will be considered, in particular, the role of the fool in William Shakespeare's *King Lear*, as a paradigmatic case of the issue that concern us.

**Keywords**

Comedy; Tragedy; Reason; Fool; Truth

Recibido: 27/06/19. Aprobado: 08/02/20.

Mucho se ha reflexionado en torno a posibles conexiones entre el teatro y la filosofía, entre apariencia y ser, entre representación estética y decir veraz. A lo largo del escrito, se presentará una de las tantas formas posibles de enlazar estas difusas disciplinas. Este maridaje, no obstante, no estará signado por la búsqueda de una verdad última o de un sistema monológico y estratificado, sino por una particular forma de resistencia que encuentra en lo cómico su potencia transformadora y contestataria. Este texto, para decirlo en pocas palabras, girará en torno a una figura que parece asumir ese compromiso en carne propia: el *fool*, cuyo contenido semántico comprende tanto la figura del necio en la filosofía como la del bufón en el teatro. Lo que parece mostrarse como factor común que aúna ambos campos es un cuestionamiento declarado de los órdenes pretendidamente cerrados, evidenciando que ningún esquema es definitivo o absoluto y todo sistema muestra quiebres.

A lo largo de la historia, la figura del *fool* y la necedad que lo caracteriza han sido pensados en su peligrosidad: como fuerzas arquitectónicas contra las cuales debe erigirse cualquier sistema, como amenazas inminentes y agonales que ponen en riesgo la paz deseada, como aquello capaz de trastornar los órdenes profanos y sagrados. En particular, podemos hallarlo en la propuesta hobbesiana como aquel que se opone a una definición de justicia y abre la posibilidad a una multiplicidad de opiniones en cuyo seno el filósofo inglés ubicaba al germen de la revuelta y el caos.

Esta forma de comprender la figura que nos convoca es equiparable al necio que describe Grocio en *Guerra y paz* o Anselmo en su *Proslogion* (Rossi 2013), o incluso al genio maligno cartesiano (Foisneau 2004; Janine Ribeiro 2000). Ahora bien, lo que interesa a la presente propuesta de investigación no es una evaluación del éxito o fracaso de las respuestas dadas al necio en cualquiera de estos sistemas filosóficos, sino la figura del necio en sí misma, en tanto encarna la puesta en cuestión de un ordenamiento pretendidamente cerrado y de una interpretación unívoca de justicia, inaugurando en estos cuestionamientos formas del decir veraz. Aquí trataré de dejar a un lado toda connotación negativa para pensar al *fool* como elemento indispensable de una historia de la filosofía desligada de las nociones de origen y progreso. A los efectos de la presente lectura, el caso de William Shakespeare resulta paradigmático debido a las numerosas resonancias políticas solapadas que reinan en sus escritos, a pesar de que la censura de la época isabelina impidiera que las obras teatrales hicieran referencias explícitas a la coyuntura de época. Sumado a ello, el dramaturgo inglés comporta un protagonismo indiscutible al otorgar un papel central y problemático a los *fools* en sus obras.

La primera parte del escrito se ocupará del tratamiento de la figura del bufón necio. El objetivo es, principalmente, coleccionar una serie de elementos que nos permitan comprender sus conexiones con la demencia, la risa y la subversión, pero asimismo con la sabiduría, la melancolía y el decir veraz. Estas constelaciones nos darán elementos para comprender la segunda parte del escrito, en la que se considerará un caso paradigmático: el bufón de *King Lear*. La tragedia que aquí nos ocupa podrá pensarse desde la pista provista por Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*. Lo trágico se presenta como parte de una polaridad fundamental que nos permite comprender la historia de las civilizaciones a

partir de los monstruos (*monstra*) generados por la razón (Didi-Huberman 2010: 61). Resalto la procedencia latina del término debido a su riqueza polisémica: monstruoso es aquello que presenta desviaciones o anomalías, pero también aquello que se presenta como extraordinario o prodigioso, es decir, como aquello que excede a lo común (Torres 2017: 85). Si bien el saber (el otro polo señalado por Warburg) intentará explicar, redimir o desbaratar lo monstruoso de la esfera del pensamiento, aquello extraordinario y prodigioso que puede provocar tanto perplejidad como risa, parece siempre permanecer como resto o grieta que cuestiona y subvierte todo saber. Si los elementos analizados pueden ayudar a comprender aquella tragedia, tal vez la tragedia pueda proporcionar herramientas para comenzar un abordaje divergente del saber filosófico.

## 1

En *El gobierno de sí y de los otros*, Michel Foucault propone una forma de pensar la historia de la filosofía que se desligue tanto de la búsqueda de un origen radical olvidado al que se debiera retornar, como de la afirmación de tal historia como progreso y desarrollo de una racionalidad. Contra aquellas formas propone una tercera que conciba hacer la historia de la filosofía como una serie de episodios y formas de veridicción. Ésta se liga indefectiblemente al decir veraz propio de la *parrhesía*, que permite pensar a la filosofía como potencia o fuerza ilocutoria (Foucault 2011: 355). Tal y como la concibe el filósofo francés, la *parrhesía* es una manera de decir la verdad sin que por ello ésta quede definida por su contenido. Es por tal motivo que es imposible demostrarla, enseñarla o enmarcarla en un arte retórica. Se trata más bien de un hablar franco cuya fuerza no se encuentra en su contenido ni en su finalidad, sino en el efecto que puede producir

su discurso. Los parresiastas, según Foucault, son aquellos que asumen los riesgos de decir la propia verdad sin saber a ciencia cierta cuál es el precio a pagar, que puede llegar incluso a su propia muerte. La verdad que expone el parresiasta es abrupta, violenta y tajante, y se trata de una verdad que no puede ser rechazada, pero tampoco aceptada. La respuesta al decir veraz del parresiasta no es discursiva y puede conducir al silencio, la locura o la muerte (Foucault 2011: 69-75).

Según el filósofo francés, podemos ser testigos de *parrhesía* allí donde “un hombre se yergue frente a un tirano<sup>1</sup> y le dice la verdad” (Foucault 2011: 67). El parresiasta se aparta del lugar del cortesano y se erige como crítico y consejero. Su hablar franco se encuentra signado por la violencia, por lo que no hay juego pedagógico o discursivo que valga: no existe aquí un combate entre interlocutores medidos y racionales, sino el enfrentamiento a la pura violencia ejercida por el parresiasta en su discurso. Esta cuestión no implica que el contenido resulte indiferente. No se trata de un juego retórico de persuasión como tampoco de un desarrollo demostrativo. El contenido del discurso compromete íntegra e íntimamente al parresiasta ya que, en última instancia, es capaz de aceptar morir por haber dicho la verdad. Es, en este sentido, un acto que sólo es posible allí donde el individuo opta

---

<sup>1</sup> Tal vez sea necesario precisar que el término griego *týrannos* en su forma arcaica no se restringe a lo que hoy día comprendemos como tiranía. Apunta, principalmente al modo violento en el que el cargo de poder es conseguido, y no tanto al ejercicio de la soberanía. En términos generales, se distingue de *basi-leíai*, en cuanto éstas apuntan a las antiguas soberanías hereditarias, pero no en la forma de gobierno. Recién a partir de Platón (*Rep.*, VIII) el término comienza a adoptar connotaciones negativas relativas al ejercicio, camino continuado por Aristóteles en *Política* en su clásica división de buenos y malos gobiernos, éstos últimos signados por el gobierno que beneficia a una parte y no al conjunto de la *pólis* (*Pol.*, I).

por decir la verdad, sin que ello dependa de un estatus o jerarquía alguna.

La *parrhesía*, entonces, logra establecer lazos entre la libertad y la verdad que afectan profundamente al modo de ser del enunciador, obligándolo a ligarse con aquello que ha dicho. Esto permite establecer una distancia de aquellas posiciones que consideran que el ejercicio de determinadas obligaciones o la enunciación de la verdad pueden restringir las libertades individuales. Aquí, la propia imposición de hablar francamente constituye un pleno acto de libertad. Sin el compromiso pleno y el coraje que implica decir la verdad, el enunciador no puede erigirse como parresiasta. Se trata de la enunciación efectiva de lo que se considera verdadero, asumiendo los riesgos que implica la práctica del discurso.

Es en el marco de la propuesta foucaultiana que podría reflexionarse sobre la figura del *fool* o del bufón que habita las piezas teatrales, en tanto imita, parodia e ironiza la vida de los seres humanos con vistas a visibilizar una verdad no dicha. Como sugiere Scolnicov, es preciso comprender que la obra teatral es una forma de espejo de la realidad y, al mismo tiempo, una forma de memoria colectiva. La primera perspectiva es típicamente renacentista y permite comprender a la obra teatral como un reflejo de la vida humana que no se limita simplemente a mostrarla tal cual es, sino que permite, gracias a la distancia de la perspectiva, una acentuación de rasgos éticos y sociales. Sin embargo, esta acentuación no necesariamente se restringe a un momento histórico o un espacio geográfico específicos. Por el contrario, se abre el camino a la segunda perspectiva, según la cual la obra se convierte en una estructura elástica y flexible que habla al espectador tanto de la contemporaneidad del dramaturgo como de la

propia. Comprendida la obra de este modo, se convierte en una forma de memoria colectiva que arroja lazos con la actualidad geográfica, social y política de los espectadores con la del dramaturgo y sus contemporáneos (Scolnicov 1991: 125-127). Los bufones, los necios y los locos, conforman una parte integrante y hasta decisiva de numerosas obras teatrales y, en particular, de las obras shakesperianas que se erigen como el punto nodal de la investigación que aquí se propone. Si seguimos la pista interpretativa que nos sugiere la autora, podemos considerar que el decir veraz que atribuimos a los bufones constituye no sólo una crítica a la Corte a la que pertenecen, sino asimismo a nuestra propia contemporaneidad en tanto la lectura se encuentra siempre situada y resulta, por ello mismo, históricamente significativa.

El lenguaje del humor, la parodia y la ironía resignifican por completo el escenario teatral y, con él, el escenario social y político. Es preciso señalar, al respecto, que a partir del Renacimiento comienza una teatralización de la política, en la que el teatro se transforma en una manifestación del Estado y del soberano; y, a su vez, aparece un teatro político, cuyo reverso tiene un funcionamiento literario, como el lugar privilegiado de la representación política (Foucault 2006: 308). Dicho de otro modo, la disolución del mundo feudal y la progresiva secularización que comienza en las diversas esferas humanas (social, política, estética, etc.) permite que la práctica del teatro cree nuevas conexiones en el Renacimiento, sobre todo en lo concerniente a los grandes asuntos del Estado (Margarit 2013: 15-23; Williams 2014: 49-51). La participación en política deja de ser una demostración (espontánea o no) de sí mismo frente a un contexto conflictivo específico, y pasa a ser una *performance* (Dillon 1981: 37-41). Esta fusión entre apariencia y realidad, de la que Maquiavelo

bien nos había advertido<sup>2</sup>, convierte a la política en un escenario en el que cada actor debe proceder *como si* fuera de determinada manera sin necesariamente serlo. Cada uno de los actores políticos de la Corte, así, quedan sumergidos en una doble mascarada en la que es imposible discernir su identidad última. Los bufones, en particular, eran quienes tenían el permiso real de decir la verdad sin ser castigados, y es precisamente este papel el que cumplían tanto en la Corte Inglesa como en el teatro que la personificaba (Haikka 2005: 9-11). Es decir, su actuación no se restringía únicamente a la representación ante un público, sino que, además, encarnaban la verdad relativa a las injusticias y a la hipocresía de la corte y de su tiempo en general, atreviéndose a contarla y presentarla ante la mismísima realeza.

Los bufones eran elegidos no sólo por su comicidad, sino que también por su astucia, al punto en que ocupaban el lugar de verdaderos consejeros de la realeza (Wiley 2006: 1-2). Es preciso señalar, no obstante, que la libertad del *fool* es una libertad de palabra otorgada por alguien (el Rey, el Duque o quien se encuentre ocupando un cargo de poder). El bufón no pertenece a la Corte por derecho propio, sino que habita un mundo que, a los ojos de la realeza, es excéntrico y caótico. El bufón, entonces, es convocado para traer ese mundo externo y monstruoso al interior de la Corte y se lo autoriza para hablar libremente acerca de todo aquello que desee; pero, en el preciso momento en el que esa licencia queda revocada, pasa a ser un hombre más (Mullini 1985: 98-99). Esta situación, valga la paradoja, parece otorgarle una superioridad sobre reyes y jueces sujetos a la apariencia y a los atributos de la tiranía, al menos durante el período en el que se le extiende el derecho otorgado. El *fool*, en contraposición a

<sup>2</sup> Véase Maquiavelo, *Discursos*, 1, XXV; *El Príncipe*, XV.

ellos, se percata de tal ficción e intenta retratarla mediante el ridículo y la ironía, haciéndose portador de una verdad indigente que nadie desea reconocer como efectiva (Starobinski 2007: 86-8). Esta verdad que no puede ser aceptada, pero al mismo tiempo, no puede ser rechazada, parece comportar un vínculo ineludible con el decir veraz propio de la *parrhesía*.

Las burlas y parodias, los tonos irónicos y las imitaciones se constituyen, así, como verdaderas armas que le permiten al bufón hacer frente a las hipocresías a nivel social y político. El hecho de que se erija como un auténtico *outsider* tanto en la Corte como en las obras teatrales le permite tomar distancia de cualquier tipo de ideología (Hall 2017: 36). De este modo, aunque parezca impotente, asume en realidad un papel indispensable que va desde llevar a cabo una crítica al poder real hasta devolver una cierta armonía a un orden descoyuntado. Como sostiene Starobinski:

los grandes autores dramáticos con frecuencia han hecho del *clown* o del bufón el agente de salvación, el genio bueno que, pese a su torpeza y sus sarcasmos, echa una mano al destino y contribuye al regreso de la armonía a un mundo que el maleficio había perturbado". (Starobinski 2007: 92)

Las verdades expuestas por los bufones son, en este sentido, agentes activos capaces tanto de denunciar simulaciones y artificios, como de construir nuevos órdenes. Cualquiera de las dos opciones, no obstante, nos remiten a la figura del payaso trágico cuyo sacrificio permite encontrar una nueva armonía en un mundo dislocado. Costado trágico, por lo demás, que no hace sino mostrar que ellos son los que han visto demasiado, los que saben

cuáles son las fragilidades inherentes a un régimen o a un sistema. Es por ello que "el que quiere sentirse digno y tiene poder, expulsa de su lado a quien ha sido testigo de su fragilidad y de su comprometedora risa" (Barba 2017: 78).

La risa comporta dos características que socavan el poder establecido: la *delación* y la *autenticidad*. Por un lado, el hecho de que riamos espontáneamente acerca de algo señala y hace saber a los otros que hemos juzgado, deseado y despreciado, que tenemos necesidades físicas que ocultamos y que todo lo alto, puro y digno que pretendemos defender tiene, en realidad, un trasfondo ridículo, impostado, desagradable. La risa, por decirlo rápidamente, nos delata. Y esta delación queda confirmada por el carácter insustituible, involuntario e inmediato que conlleva como gesto expresivo (Barba 2017: 23, 52-53). La risa, en este sentido, es eminentemente auténtica y, al tiempo en que hemos caído en ella, delata una verdad que es imposible ocultar. Ahora bien, lo trágico o lo cómico del desenlace de esta verdad auténtica y delatora que presenta el bufón no estará dado por el desequilibrio y el conflicto que se presentan siempre como inherentes a las relaciones humanas. La diferencia, más bien, estará dada por el restablecimiento de un cierto orden: en tanto el bufón logre cierta armonía mediante su accionar caótico, se podrá erigir como un salvador anónimo, contrarrestando el desequilibrio de fuerzas que motoriza la comedia. Por el contrario, el accionar del *fool* se tornará cada vez más trágico y taciturno cuando los personajes alcancen, tarde o temprano, un desequilibrio que no se pueda armonizar sin recurrir a la muerte.

Es importante señalar que el hecho de que algo pueda conllevar comicidad implica una ruptura con el terror. Es sabido, desde Aristóteles, que lo cómico es algo que no conlleva dolor ni ruina

(Aristóteles, *Poet.*, 1449a30). Si aquello que se presenta, produce algún tipo de turbación, inquietud o pavor, probablemente ahogue la carcajada. Un acontecimiento terrorífico u horrorífico<sup>3</sup> podría provocar, respectivamente, temblor y huida o parálisis y repugnancia, pero jamás risa. Justamente por este motivo, Bergson caracterizó a la risa como insensible, ya que debe resultar indiferente a cualquier tipo de emoción concreta que lleve a reflexionar acerca de las posibles consecuencias que se desaten de su irrupción (Bergson 1939: 12-16). Si aquello que pretende ser cómico inspira piedad, temor o afecto, jamás podrá ser considerado hilarante, por lo que resulta asimismo necesario que exista una complicidad con otros rientes, sean reales o imaginarios. Lo cómico, comprendido desde su costado más social, posee un cierto “eco” que, no obstante, nunca puede ser infinito porque siempre se restringirá a un determinado grupo y a sus exigencias específicas. Los *fools*, en particular, se encuentran inmersos en el mundo de lo cómico y la locura artificial, logrando establecer mediante sus bufonadas una ruptura con el terror que ejerce el tirano mostrando su costado más terrenal y humano. En su estudio acerca del carnaval, Bajtín señaló esta inversión como una característica propia de la entronización bufa (Bajtín 1991: 312-314, 335). En la desentronización del rey y la entronización del personaje más bajo (un bufón o un esclavo) radica el núcleo del mundo carnavalesco. Se trata de un rito ambivalente que festeja el proceso mismo del cambio de jerarquías con una risa orientada hacia lo alto que exige una renovación al poder soberano. El carnaval es una especie de “mundo al revés” caracterizado por un contacto libre y familiar entre los seres humanos, signado por una conducta excéntrica y profanadora, en un contexto donde lo alto y lo bajo, lo sublime y lo insignificante, quedan reunidos. Las

<sup>3</sup> En torno a esta distinción, véase Cavarero 2009: 19-26.

humoradas y locuras propias del carnaval permitían a los y las súbditos y súbditas romper las cadenas del miedo y la seriedad oficial, monológica y dogmática.

Los bufones shakesperianos comportan, efectivamente, esta serie de características tanto en obras cómicas como en trágicas: pocos personajes se desenvuelven tan auténticamente como Touchstone, discurren subversivamente como Feste o contribuyen a una terapéutica del dolor como el bufón de Lear. Cada uno de estos casos se presenta como una muestra viviente de aquel reflejo de la razón humana que Foucault identifica con la locura en el siglo XVI. Locura y razón se encuentran indisociablemente aunadas en estos personajes, como formas de referencia recíproca en el instante en el que los seres humanos se comparan, razonable pero enloquecidamente, con Dios. Los bufones encuentran y señalan una persistencia humana en vivir siempre del mismo modo, repitiendo los mismos errores y esperando resultados distintos, buscando realizar utopías en un mundo descoyuntado, investigando el mundo de Dios y las esencias allí donde la verdad y la apariencia han quedado fundidas (Foucault 2015: 53-62). Estos *fools*, en sus irónicas y descabelladas denuncias, se muestran como personajes profundamente sabios que han cedido al vértigo de la demencia. A continuación, se intentará mostrar cómo este carácter disruptivo característico de lo cómico y de los bufones se presentan en una tragedia: *Rey Lear*.

## 2

El argumento de la tragedia gira en torno al destino de las tierras del Rey Lear, quien decide dividir las y confiarlas a sus tres hijas: Goneril, Regan y Cordelia. Basándose en una medición del afecto que ellas le profesan, Lear establece que aquella que lo ame más,

recibirá la mejor herencia. Las dos hermanas mayores desarrollan falsos y elogiosos discursos que les sirven para engañar a su padre, obteniendo, así, sus tercios correspondientes. Al llegar el turno de Cordelia, la menor de las hermanas confiesa que nada tiene para decir, ya que su amor queda demostrado día a día. Lear, decepcionado, abdica de su rol paterno para con ella y reparte entre las hermanas mayores la tierra que originalmente estaba destinada a la menor, manifestando, a partir de su pobre declaración, “nada obtendréis de nada” (1.1.90). A pesar de las advertencias que el leal Conde de Kent presenta a Lear, ligando su accionar con el de un loco, el Rey desprecia a Cordelia, divide su reino en dos y destierra al Conde. Cordelia, humillada por su padre frente a sus pretendientes de Francia y Borgoña, finalmente se desposa con el primero, quien declara: “muy hermosa Cordelia, tú que eres la más rica siendo pobre, la más valiosa siendo rechazada, la más amada siendo despreciada, de ti y de tus virtudes me hago dueño” (1.1.252-255). El desequilibrio de fuerzas ya se torna patente en esta instancia de la obra, en la que la confusión de órdenes comienza a desarrollarse. La otrora más amada por su padre, queda en un instante absolutamente degradada y entregada como un elemento despreciable del reino. Es por ello que no sin cierto asombro el Rey de Francia expresa a continuación “¡Dioses, dioses! Es raro que surja de su fría negligencia mi amor con esta ardiente reverencia” (1.1.257-258).

Mientras tanto, el Conde de Gloster, preocupado por las recientes decisiones tomadas por Lear, va al encuentro de su menor e ilegítimo hijo Edmund, a quien encuentra leyendo una carta supuestamente escrita por Edgar, su hijo legítimo mayor. Engañado por Edmund, el Conde de Gloster piensa que Edgar está urdiendo planes en su contra. Descorazonado, el Conde realiza una predicción que parece signar el desarrollo de la obra:

Estos recientes eclipses del sol y de la luna no nos presagian nada bueno; aunque el conocimiento de la Naturaleza pueda razonarlo de esta o de la otra manera, la Naturaleza misma se ve acosada por los efectos subsiguientes. El amor se enfría, la amistad se pierde, los hermanos se dividen. En la ciudad hay motines; en los campos, discordia; en los palacios, traición, y se quiebra el lazo entre el hijo y el padre. Este villano mío cumple con la predicción; aquí vemos al hijo contra el padre; el rey se desvía de la vía natural; y ahí tenemos al padre contra el hijo. Ya hemos visto lo mejor de nuestro tiempo: intrigas, falsedad, traición, y todos los ruinosos desórdenes nos siguen inquietamente a nuestras tumbas. (1.2.103-114)

El error de juicio del Conde respecto de sus hijos es una muestra más del desorden y la tragedia en la que se hallan inmersos los personajes. Tal y como sostienen McLeish y Unwin, todo el desarrollo subsiguiente de la obra parece desprenderse de la reflexión en torno a lo que sucede cuando lo que tomamos por entendimiento se halla errado o pervertido. La búsqueda de una respuesta racional a una serie de premisas erradas parece ir inevitablemente en contra de los personajes trágicos que habitan la obra (McLeish y Unwin 2014: 334-335). En relación a ello, es particularmente lúcida la reflexión solitaria que expresa Edmund una vez que ha abandonado la habitación en donde espera su encolerizado y afligido padre:

Ésta es la maravillosa estupidez del mundo que, cuando anda mal nuestra fortuna, a menudo por excesos de nuestra propia conducta, echamos la culpa de nuestros desastres al sol, la luna y las estrellas, como si fuéramos malvados por necesidad. Necios por compulsión celestial, pícaros, ladrones y traidores por influjo de las esferas, borra-



chos, mentirosos y adúlteros por forzada obediencia a la influencia planetaria, y cuanto hay de malo en nosotros por una imposición divina. (1.2.119-127)

Será haciendo uso de su astucia y de la ingenuidad de su padre y su hermano, que intentará obtener una herencia que por derecho no le corresponde. Tal accionar, el mismo Edmund lo admite, nada tiene que ver con la disposición de los astros o el capricho divino. Hombres y mujeres toman sus decisiones en el dislocado mundo que habitan y deben hacer frente a las consecuencias de sus actos, incluso cuando la mala fortuna es producto de un conjunto de errores de cálculo. Edgar, por su parte, sólo podrá volver a escena en el tercer acto bajo la apariencia de Tom, un pobre loco cuyo disfraz le permite volver a erigirse como un actor luego del destierro.

Dispuesto de esta manera el escenario, la aparición del bufón de Lear no se hace esperar. Luego de que el Conde de Kent volviera a entrar en escena disfrazado como un rústico analfabeto para poder seguir sirviendo fiel y ciegamente a su Rey, Lear exige la presencia de su loco. En el momento mismo en el que llega, el bufón le ofrece su gorro al Conde “por ponerte de parte de uno que no goza de favor [...]. Fíjate, este hombre ha desterrado a dos de sus hijas y contra su propia voluntad dio a la tercera una bendición; si sigues con él, necesitarás mi gorro (*coxcumb*)” (1.4.98-103). La lectura de situación del bufón de Lear parece ir a contrapelo de las primeras apariencias: las dos hermanas mayores que intentan deshacerse de su padre para ejercer sin trabas su poder, han quedado en realidad desterradas de su lugar de origen, destinadas a gobernar por separado las mitades de un reino dividido, pesando sobre sus cabezas las locuras de un padre ya envejecido; a Cordelia, a quien había querido desterrar y margi-

nar, termina otorgándole una bendición contra su voluntad. El bufón, así, parece estar indicándole al Conde de Kent que, si realmente desea acompañar al Rey, tendrá que ejercer el papel de loco y afrontar los peligros que conlleva someterse a un monarca desposeído. Algunos teóricos han interpretado, incluso, que el gorro es un símbolo de la libertad de expresión propia de los bufones. El *fool* de Lear, así, parece estar otorgándole la inmunidad necesaria para decir lo que sea necesario para acompañar al Rey (Haikka 2005: 24). Lear, ciertamente, había llamado al Conde de Kent (luego de su enmascarada aparición) su bribón, su bellaco, su *knave*, tras haber echado a patadas al mayordomo de Goneril. La polisemia del término *knave* parece acompañar la interpretación aludida, al hacer referencia a un hombre moralmente malo y ruin, pero que al mismo tiempo es astuto y sagaz. El bufón se percata del papel que está interpretando el Conde de Kent y se apresura a contratarlo, usando como moneda su gorro (*coxcumb*). Más adelante, en el segundo acto, el Conde hará uso de esta bendición otorgada por el bufón y dirá “ser franco es mi ocupación” (2.2.93). Esta declaración le valdrá, por parte del Duque de Cornualles, el reconocimiento de loco, hecho suficiente para dejarlo inmovilizado en el cepo.

La amargura y la tristeza del bufón de Lear ante la situación que están viviendo los personajes quedan expuestas a lo largo de la obra. El *fool* parece verse inmerso en una fuerte melancolía que, sin contradicción mediante, afirma su condición bufonesca. En efecto, solo unos veinte años después de la primera puesta en escena de *King Lear*, Robert Burton dejaba asentado en los anaqueles de la medicina premoderna un lazo ineludible entre la melancolía y la risa. En ese entonces, se identificaba el origen de tal padecimiento en la constitución biológica de los humanos, y su causa en un desequilibrio de los humores que configuran

nuestro modo de percibir al mundo.<sup>4</sup> El hombre melancólico y encubierto tras el humor negro deja de tener cualquier tipo de indulgencia o consideración relativa al mundo o a sus congéneres. Es por ello que “afirmará toda suerte de verdades, hasta las más desagradables, alegando como pretexto la fatalidad de su constitución corporal” (Starobinski 2017: 134). El tormento en el que se ve envuelto, lleva al melancólico a develar sin pruritos las verdades del mundo, verdades que pueden ser expuestas tanto con indignación como con risa. Dicho de otro modo, tanto el exceso de llanto como la indiferente risa ante lo dado son síntomas del exceso de atrabilis. El bufón y el melancólico, así, parecen ser las dos mitades de un solo yo (Dillon 1981: 104). Disponiendo, entonces, de las herramientas que su condición de melancólico riente le provee, el bufón busca exponer la verdad ante el Rey, mostrándole que su poder ha quedado completamente diezmado y que sus hijas mayores lo han engañado. Llega incluso a decirle que se ha desprendido de todos sus títulos excepto de aquel con el que ha nacido: el de loco (1.4.142). La figura de poder absoluto del Rey ha quedado invertida: el mundo ya no yace humildemente bajo sus pies, sino que comienza a pesar sobre sus hombros, cual Atlas sufriente.<sup>5</sup> A partir de ahora veremos cómo este Rey loco permanece inmovilizado bajo el peso de la fortuna, mostrando la impotencia de los hombres ante el determinismo de los astros.

Mediante humoradas, el bufón denuncia el proceder disparatado del Rey y lo ubica en un lugar de paridad tal que parece haber perdido su trabajo: “los locos nunca habrán gustado menos porque los sabios se han vuelto alocados; al no saber cómo emplear

su ingenio, como monos al loco han imitado” (1.4.158-161). Esta cruda verdad expresada por el bufón retrata los monstruos que pueden ser creados por la razón. El Rey se encuentra enfrascado en la peor de las locuras: no reconocer su propia miseria, ser incapaz de acceder a la verdad, no diferenciar necedad de razón. Lear ha cedido al vértigo de la demencia. Confundido y ofuscado, sin saber cómo usar adecuadamente su ingenio, el Rey toma la decisión de dividir su reino y queda consecuentemente reducido al lugar de un simple hombre desposeído y destronado. Si Lear no es más un Rey, razonan Goneril y Regan, no necesita de séquito alguno (2.4.240-244). La única compañía que le termina quedando a Lear es la de los locos y los rústicos, tristemente abandonado por aquellas que tanto lo habían halagado. Esta verdad que escupe el bufón a la cara del Rey no puede ser aceptada, pero tampoco rechazada, y la respuesta no se hace esperar: “te haremos azotar” (1.4.172). El loco sólo puede responder alegando que quisiera poder aprender a mentir, pero que es consciente de su destino: “me pregunto qué clase de nexo hay entre tú y tus hijas: ellas me harán azotar por decir la verdad, y tú me harás azotar por mentir; y a veces soy azotado por callarme la boca. Yo preferiría ser cualquier otra cosa que un loco, y, sin embargo, no quisiera ser tú” (1.4.174-179). La respuesta a las verdades del bufón, del loco que se atreve a decir lo que nadie expresa, no es discursiva sino violenta. Pero incluso a pesar del riesgo que innegablemente corre, el *fool* prefiere ocupar el lugar de un necio insurgente que el del más poderoso de los hombres, quien por un error de cálculos queda reducido a una sombra de sí mismo, a la nada. Y resulta preciso recordar que, de la nada, nada viene.

La conversación que Lear mantiene con Goneril es una muestra de que finalmente ha perdido la cabeza. La desconoce, desconfía de sus sentidos, no puede recordar ni quién es él mismo. Pero

<sup>4</sup> Véase el prólogo de Burton 2011.

<sup>5</sup> En torno a la figura de Atlas véase Didi-Huberman 2010.

muestra, locura mediante, una chispa de lucidez: cae en la cuenta de que sus hijas mayores lo han engañado. Golpeando su cabeza, se lamenta: “¡Oh, Lear, Lear! ¡Golpea a esta puerta que dejó que entrara la locura, y permitió, que se escapara tu querido juicio!” (1.4.262-264). El bufón le ha dicho la verdad, una verdad que provoca que lo azoten como a un perro, a pesar de que sean las hijas de Lear las que perturben el orden hasta que todo “arda y apeste” (1.4). Al final del acto, los consejos que el loco le da al Rey resultan ser tan sensatos que logran encarrilarlo a un lugar más equilibrado. No obstante, un Rey de remiendos y harapos acompañado por un puñado de locos no es más que un pobre, y a los pobres, nos recuerda el bufón, la Fortuna no les abre la puerta (2.4). Es tal vez por este motivo que, en uno de los momentos más dramáticos de la obra, el bufón comienza a interrumpir los conmovedores monólogos del Rey. Lear reconoce el engaño de sus hijas, la Fortuna efectivamente no gira en su favor y todo parece darle la espalda. El *fool* no puede eliminar o resolver la tragedia de Lear, pero sí puede ayudarlo a lidiar con ella, mitigando el carácter calamitoso de los asuntos que le aquejan para poder atenderlos y darles una respuesta. Una y otra vez intenta traer a escena aquello que los personajes siempre ignoraron o simplemente olvidaron. Las conversaciones que Lear y su bufón mantienen a lo largo del tercer acto muestran una y otra vez los sensatos consejos del loco, manifestando un confuso cambio de roles. Tras la entrada del Conde de Kent disfrazado de rústico y de Edgardo personificando al Pobre Tom, el bufón se encuentra tan rodeado de locos que no puede más que admitir que “esta noche helada nos va a volver a todos dementes o locos” (3.4.77).

Tras haberse resguardado de la tormenta en una granja, Lear decide enjuiciar a sus hijas mayores, a pesar de su ausencia. “De la nada, nada viene” había establecido con anterioridad. Y po-

dríamos reformular: de un juicio que no es un juicio, no puede surgir la justicia. Pero los necios, contraponiéndose a ese impetuoso Lear del comienzo de la obra, deciden acompañar al enloquecido Rey en la querrela. Incluso contando con este apoyo, el Rey pierde el juicio en toda su polisemia, imaginando que sus hijas han logrado escapar del proceso. Cierta justicia, no obstante, parece asomarse. Tres personajes habían quedado reducidos a la nada: Cordelia, cuando se niega a convertirse en una adúladora de su padre; Edgar, cuando su nombre queda mancillado por su hermano; y el bufón, cuando recomienda prudencia al Rey. El *fool* es el que ayuda a Lear a sobrellevar las traiciones en las que se ha visto implicado, se convierte en su fiel consejero incluso en los momentos más oscuros. Cordelia, por su parte, encarna la última esperanza de todos los personajes que han sido traicionados, la única que puede terminar con la sombría trama, persuadiendo al Rey de Francia de que intervenga en favor de su padre. Ni Cordelia ni el bufón logran su cometido. Cordelia muere apresada por Edmund, condenada a la horca por orden de sus hermanas. El bufón desaparece luego de una significativa profecía al comienzo del tercer acto: “Tiempo vendrá, quien viva lo verá, en que con los pies se caminará” (3.2.92-93). Como bien dirá Regan en un particular momento de lucidez en el quinto acto, “muy a menudo los bufones demuestran ser profetas” (5.3.73). El loco profetiza que se alcanzará una nueva armonía, pero no todos podrán apreciarla. Para el final de la obra, la mayoría de los personajes habrán muerto (las tres hermanas, Edmund, Lear), habrán sido mutilados (el Conde de Gloster) o habrán desaparecido (el bufón mismo). Pocos quedan para contarlos, pero, entre ellos, está Edgar: el tercer personaje que había quedado reducido a la nada por la tragedia de los acontecimientos. Edgar había quedado rebajado a un personaje bufo, pero será justamente este lugar el que le permitirá salvar a su propio padre cuando se encuentre en

su momento más lóbrego (4.1; 4.6), y alzarse finalmente contra su hermano Edmund (5.3). Su triunfo, seguido de la muerte de Cordelia y Lear, llevan al Duque de Albania a solicitarle un restablecimiento del reino que lo aparte de su “estado sangrante”. Pero aquí sólo queda lugar a la tragedia. Como bien dice Edgar “con estos tiempos tristes cargaremos, y diremos lo que sentimos” (5.3.322-323). En este mundo descoyuntado y trágico los seres humanos temen los cambios que acaecen en el mundo y, si existe intervención divina será sólo contra el mundo terreno y en favor de la diversión de los dioses (4.1). Allí donde mujeres y hombres sienten y toman conciencia de la tragedia en la que viven, no queda lugar a la comedia.

#### CONSIDERACIONES FINALES

Se ha intentado mostrar, a lo largo del análisis de la obra, el lugar central que ocupa el bufón. Mediante humoradas, habilita la resistencia a la urdimbre de Goneril, Regan y Edmund; permite a Lear sobrellevar sus desgracias y (por momentos) hasta oponerles resistencia; comparte su inmunidad auténtica y delatora con el Conde de Kent y Edgar, lo que les proporciona armas para luchar contra la adversidad. Si bien el personaje desaparece hacia la mitad de la obra, habilita el espacio para que ésta se desarrolle y culmine la vuelta de la rueda de la Fortuna en favor de algunos y algunas y en contra de otros y otras. A pesar de estar seguro del desenlace trágico y sacrificial -lo cual queda manifestado por el carácter taciturno del bufón que ya no ríe-, no abdica de su papel de loco y confiesa todas las verdades.

El decir veraz del *fool* no pretende, como se había vislumbrado a partir del abordaje teórico de la primera parte, abocarse al descubrimiento de verdades metafísicas últimas que permitan com-

prender el ordenamiento del mundo ni intenta redireccionar tales verdades a la construcción de un *continuum* histórico que habilite la fabricación de un relato de progreso monológico. Dicho en otras palabras, el accionar del bufón necio no apunta al despliegue de un saber ordenador. Muy por el contrario, parece emparentarse a un accionar monstruoso (anómalo y extraordinario) a partir del cual expone sus verdades indigentes tan difíciles de escuchar, pero que nos permiten comprender nuestro mundo desde el conflicto y lidiar con él, sin pretender resolución última alguna. Allí donde la filosofía política moderna intentaba suturar las grietas abiertas por los conflictos humanos mediante la instauración de un soberano hermeneuta, el teatro pone de manifiesto que todo sistema muestra quiebres y que incluso el eslabón más elevado de la cadena de poder, puede ceder al vértigo de la locura.

Allí donde algunas y algunos intérpretes supieron hallar tensiones o incluso divorcios entre la filosofía (siempre en busca de la conjura del conflicto) y la política (cuyo motor parece depender de las disputas siempre abiertas entre hombres y mujeres), el teatro parece mostrarnos un elemento que podría establecer un vínculo entre ambos campos. A caballo entre la sabiduría y la demencia, la verdad y la violencia, la apariencia y el ser, el *fool* parece encarnar los elementos más fundamentales de ambas disciplinas. Se trata de personajes profundamente sabios que llegan hasta encarnar el papel de profetas o ejercer una necesaria terapia de las almas perdidas; pero, al mismo tiempo, reconocen las tensiones que reinan en la Corte, detectando el juego de apariencias y aconsejando con coraje allí donde resulta necesario para trastocar o restaurar un cierto orden. Los bufones, en este sentido, parecen ser vastos conocedores de la condición humana y, siendo conscientes de la fragilidad de esta posición, logran

erigirse como verdaderos parresiastas. Estos personajes constituyen singulares *monstra* en la historia de la humanidad y nos invitan a cuestionar, una vez más, la forma en la que abordamos tópicos tan filosóficos como el de verdad, saber, identidad o soberanía. Tal vez, una reinterpretación de los mismos desde una perspectiva monstruosa, pueda arrojar claves para pensarlos desde la diferencia.

Las herramientas que el bufón extrae del discurrir cómico (la delación, la autenticidad, lo subversivo, lo insensible, lo performativo, lo terapéutico) le permite lidiar con la melancolía, agrietar la razón y expresarse verazmente. El bufón nos enseña, mediante sus humoradas, que el destino abisal y funesto que a veces parece erigirse sobre nosotros tiene, sin embargo, otra cara; que el mundo descoyuntado porta en sí mismo una inquietante extrañeza cuya potencia proliferante está siempre por verse y puede convertirse, mediante una praxis insurrecta, en un territorio de resistencia y abundancia. Dicho en otras palabras, que allí donde el saber racional pretende enseñarnos desde la lógica más pura que de la nada, nada viene, la monstruosa necedad nos muestra que de la nada también es posible subvertir el mundo y la forma en que lo comprendemos.

#### REFERENCIAS

- ARISTÓTELES (1974), *Poética*, trad. de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- BAJTÍN, Mijail (1991), "Carnaval y literatura", *Revista Eco*, 129: 311-338.
- BARBA, Andrés (2017), *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder* (Buenos Aires: Fiordo).
- BERGSON, Henri (1939), *La risa*, trad. de Amalia Haydée Raggio (Buenos Aires: Losada).
- BORÓN, Atilio (2000), *La filosofía política moderna: de Hobbes a Marx*, (Buenos Aires: CLACSO).
- BURTON, Robert (2011), *Anatomía de la melancolía*, trad. de Ana Sáez Hidalgo (Madrid: Círculo de Bellas Artes).
- CAVARERO, Adriana (2009), *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*, trad. de Saleta de Salvador Agra (Barcelona: Anthropos).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010), *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, trad. De María Dolores Aguilera (Madrid: TF Editores).
- DILLON, Janette (1981), *Shakespeare and the solitary man* (Londres: MacMillan).
- FOISNEAU, Luc (2004), "Leviathan's Theory of Justice", *Leviathan after 350 years*, Sorell, T. y Foisneau, L. eds. (Oxford: Clarendon Press).
- FOUCAULT, Michel (2006), *Seguridad, territorio, población*, trad. de Horacio Pons (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- \_\_\_ (2011), *El gobierno de sí y de los otros*, trad. de Horacio Pons (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- \_\_\_ (2015), *Historia de la locura en la Época Clásica I*, trad. de Juan José Utrilla (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- HAIKKA, Tiina (2005), *Jesters or Truth-tellers. A Study in Three Shakespearean Wise Fools: Touchstone from As You Like It, Feste from Twelfth Night, and King Lear's Unnamed Fool* (Tampere: University of Tampere).
- HALL, Sam (2017), *Shakespeare's Folly: Philosophy, Humanism, Critical Theory* (Nueva York: Routledge).
- JANINE RIBEIRO, Renato (2000), "Thomas Hobbes o la paz contra el clero", en Borón (2000: 15-40).
- MAQUIAVELO, Nicolás (2008), *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, trad. de Luis Navarro (Buenos Aires: Losada).
- \_\_\_ (2012), *El Príncipe*, trad. de Ivana Costa (Buenos Aires: Colihue).
- MARGARIT, Lucas (2013), *Leer a Shakespeare* (Buenos Aires: Quadrata).

- MCLEISH, Kenneth y UNWIN, Stephen (2014), *La guía del teatro de Shakespeare*, trad. de Mariano García (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo).
- MULLINI, Roberta (1985), "Playing the Fool: The Pragmatic Status of Shakespeare's Clowns", *New Theatre Quarterly*, I: 98-104.
- ROSSI, Luis Alejandro, (2013), "Hobbes antimachiaveliano: la crítica al 'necio' en Leviatán como crítica a la concepción política de El príncipe", en *Revista Latinoamericana de Filosofía* XXXIX, 1: 73-98.
- SCOLNICOV, Hanna (1991), "Mímesis, espejo, contrafigura", en Scolnicov y Holland (1991: 118-129).
- SCOLNICOV, Hanna y HOLLAND, Peter (comps.) (1991), *La obra de teatro fuera de contexto*, trad. de Martí Soler (Buenos Aires: Siglo XXI).
- SHAKESPEARE, William (1978), "King Lear", *The Complete Works of William Shakespeare* (Londres: Spring Books, 860-892).
- \_\_\_ (2003), "King Lear", *No Fear King Lear*, ed. por John Crowther. Disponible en: <http://nfs.sparknotes.com/lear>
- \_\_\_ (2006), "Rey Lear", *Obras completas I: Tragedias*, trad. de Idea Vilariño (Buenos Aires: Losada, 601-729).
- STAROBINSKI, Jean (2007), *Retrato del artista como saltimbanqui*, trad. de Belén Gala Valencia (Madrid: Abada).
- \_\_\_ (2017), *La tinta de la melancolía*, trad. de Alejandro Merlín (Buenos Aires: FCE).
- TORRES, Alejandra (2017), "Las colaboraciones de Rubén Darío en la revista ilustrada «Elegancias»: moda y monstruosidades", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46: 77-89.
- WILEY, Chris (2006), "Fooling Around: The Court Jesters of Shakespeare", *Citations*, 3: 1-17.
- WILLIAMS, Raymond (2014), *Tragedia moderna*, trad. de Camila Arbuet Osuna (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa).

## LAS IDEAS ESTÉTICAS EN EL SIGLO XIX CUBANO

### Un acercamiento preliminar

*Linet Hernández Moredo*

**Linnet Hernández Moredo**

Universidad de las Artes, Filial Camagüey

**Las ideas estéticas en el siglo XIX cubano. Un acercamiento preliminar**

DOI: 10.36446/be.2020.50.111

**Resumen**

El presente trabajo ofrece una indagación panorámica original de las ideas estéticas en el siglo XIX cubano, mediante el estudio de textos filosóficos y de crítica literaria. En primer lugar, se determina un grupo de preocupaciones estéticas recurrentes a lo largo de la centuria: la reflexión en torno al carácter absoluto o relativo de la belleza; la formación del gusto estético; la relación entre el arte y la moral; y la misión cultural del artista y del crítico. Se precisan luego diversas influencias del pensamiento estético europeo y se analiza cómo son asumidas por el pensamiento electivista de la Isla. Finalmente, se argumentan elementos de continuidad, contraste y evolución que desembocan en un enriquecimiento cualitativo de la reflexión estética en Cuba a finales del siglo.

**Palabras clave**

Pensamiento cubano; Arte; Belleza; Gusto estético; Moral

**Becoming of aesthetic ideas in the 19th Cuban century. A preliminary approach****Abstract**

This article offers an original general view of aesthetic ideas in Cuba in the 19<sup>th</sup> century, by analyzing both philosophical texts and papers of literary criticism. Some recurrent topics in the century are determined, such as: reflection toward the absolute or relative nature of beauty; education of aesthetic taste; relationship between arts and morality; and cultural mission of artists and critics. Different influences from aesthetic European thought are stated, and how they are assumed by the Cuban thinkers is also analyzed. Elements of continuity, contrast and evolution are argued, which lead to a qualitative enrichment of Cuban aesthetic reflection in the ending of the century.

**Keywords**

Cuban thought; Art; Beauty; Aesthetic taste; Morality

*Recibido: 30/01/20. Aprobado: 15/03/20.*

El devenir de las ideas estéticas en Cuba es una arista del pensamiento cubano muy poco estudiada. En la indagación sobre nuestras raíces, atender a esta esfera reviste significancia no solo científica sino social, dada la importancia de la dimensión estética tanto en la vida cotidiana como en el modo de afrontar la crisis de valores en el mundo contemporáneo. El siglo XIX es un siglo fundacional para la cultura cubana, y dentro ella, también lo es para el desarrollo de la reflexión estética, de allí la motivación del presente trabajo. Este constituye un acercamiento preliminar a un vasto campo de estudio, por eso ha sido preciso seleccionar solo un grupo de personalidades relevantes de la cultura insular decimonónica, teniendo en cuenta la trascendencia de su pensamiento crítico.

Es importante tener en cuenta que, en Cuba, filosofía y estética convergen –así como también esta última se mezcla con la crítica literaria y artística–, de ahí que no debe hablarse en el siglo XIX de un pensamiento estético puro. En general, los autores cubanos no escribieron tratados de estética, sus reflexiones sobre esta área del pensamiento aparecen más bien dispersas en textos de diversa índole. Las ideas estéticas se vinculan al proceso de formación de un pensamiento cultural puesto en función de proyectar una Cuba futura, que supere las múltiples contradicciones coloniales.

## 1. LA NACIENTE REFLEXIÓN ESTÉTICA ENTRE EL NEOCLASICISMO Y EL ROMANTICISMO

Para el presente estudio se consideró pertinente tomar como punto de partida el *Papel Periódico de la Havana* (1790-1805), documento de gran valor cultural que muestra el despunte, en la última década del siglo XVIII, del pensamiento de la Isla en varias aristas; proceso protagonizado por la Ilustración Reformista Cubana o Generación del 92 del siglo XVIII insular. En dicha publicación, los asuntos de interés estético son tocados por lo general indirectamente, a través del comentario de obras literarias o de crítica social.

Específicamente en artículos críticos que tratan sobre obras de teatro, se pueden apreciar criterios estéticos y problemáticas propias del neoclasicismo, latentes en el clima intelectual de la metrópoli española. Entre los colaboradores del periódico figura el presbítero José Agustín Caballero (1762-1835), cuya *Filosofía electiva* (1797) promoviera una búsqueda propia para la interpretación de la realidad insular sobre bases racionalistas. En un texto atribuido a Caballero, "Reflexiones sobre los espectáculos públicos", se abordan problemas de interés estético. El escrito apareció bajo el seudónimo M. Laposamat en los números 38 y 39 del *Papel Periódico de la Havana*, correspondientes al año 1792. Se infiere de su contenido que, para su autor, el sentido de lo racional debe regir las obras de arte. Reconoce a la comedia su valor educativo en un sentido moral, visión que entronca con la del neoclasicista Ignacio de Luzán, cuyos principios rigieron en España durante el siglo XVIII y quien había establecido en las primeras líneas de su *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* que "el fin de la poesía es el mismo que el de la filosofía moral" (De Luzán 1737: 1).

Sin embargo, llaman la atención los criterios de Caballero sobre la comedia, mucho más favorables que los de otros textos, entre ellos los firmados bajo el seudónimo *El Viajero* (véase Vitier, García-Marruz y Friol 1990: 291 y ss.) publicados en el mismo periódico y más rígidamente apegados al preceptivismo español. Este movimiento literario del siglo XVIII se proponía reimpulsar el desarrollo de las letras hispanas a partir de una apertura de España a la cultura europea y de una revisión razonada de la tradición nacional. Bajo el reinado de los Borbones, la influencia cultural de Francia, y particularmente de la figura de Ignacio de Luzán, fue fundamental. Este autor condenó el teatro español del siglo XVII por su falta de sentido moral y superficialidad de los caracteres, así como por no cumplir con el principio clásico de las tres unidades. A lo largo del siglo su pensamiento fue repetido y exagerado en la Academia del Buen Gusto, con el fin de mantener la producción teatral dentro de un rígido sistema de reglas. Por su parte, Caballero considera que

el cómico de carácter es el más útil a las costumbres, el más fuerte, y el más raro porque ofrece el origen de los vicios, y los sofoca en su cuna, pone a los ojos un espejo en que se vean las ridiculeces de los hombres, y se avergüencen de su imagen. (Caballero 1792: 250)

Lejos de tener una posición intransigente ante las actitudes negativas, el cubano reconoce la representación de la malicia, en tanto atributo natural del hombre, como un medio necesario para corregirla.

Su entendimiento de los valores del teatro español, específicamente de la comedia de carácter, lo sitúa en la posición de los menos dogmáticos, pues supo sobreponerse a las exquisitesces



formales que imponía el academicismo francés. Otros textos suyos ratifican una profunda convicción de que las artes, y en particular el teatro, deben encarnar los valores cristianos. Categóricamente afirmó: “la corrección de las costumbres es el objeto principal de las representaciones teatrales” (Caballero 1804: 331); para él, el problema de las representaciones artísticas era un asunto de educación pública.

Los esfuerzos filosóficos y culturales de la Ilustración Esclavista Cubana abrieron el camino a una nueva generación –la de 1820– que promovió las ciencias modernas y fomentó un método científico apropiado para el estudio de la realidad cubana. El abanderado de este proceso fue el presbítero Félix Varela y Morales (1788-1853), quien propuso el análisis de la naturaleza –física y social–, sobre la base de la razón y la experiencia, principios estos que se reflejarán en sus ideas estéticas. Sin embargo, las mismas nunca son tratadas como una disciplina aparte. Por ejemplo, en el “Elenco de 1816” –conjunto de doctrinas de lógica, metafísica y moral preparadas para ser impartidas en el Real Seminario de San Carlos de La Habana– aborda las llamadas categorías estéticas como parte de su argumentación acerca del modo en que se produce el conocimiento. Allí expresa que los objetos de nuestras ideas, atendiendo al efecto que provocan en nuestro espíritu, pueden distribuirse en “sublimes, patéticos, bellos, graciosos, útiles e indiferentes” (Varela 1816: 67).

Otros dos textos estrechamente vinculados a su labor pedagógica constituyen fuentes valiosas para profundizar en su reflexión estética: la *Miscelánea filosófica* (1819) y las *Lecciones de filosofía* (cuya primera versión vio la luz en 1818 y fue enriqueciéndose paulatinamente hasta su elaboración más acabada, de 1841). En el segundo de ellos Varela explica su comprensión de *lo sublime*,

que resulta semejante al concepto kantiano al contener implícito “lo sublime matemático” y “lo sublime dinámico” (Kant [1790] 1990: 120 y ss.); términos con los que el filósofo alemán denotó las sensaciones que puede provocar en el sujeto un objeto excesivamente grande o excesivamente fuerte. El catedrático cubano se refirió a estos rasgos como extensión y poder. Aludiendo al segundo, sostiene que la sublimidad es el resultado de una gran potencia puesta en acción, y así como es sublime un mar tempestuoso, “asimismo un héroe que arrostra la muerte, un justo que todo lo sacrifica a la virtud, son objetos sublimes, porque indican una gran fuerza de espíritu puesta siempre en acción” (Varela 1841: 250). El pensador cubano pone su interés en la capacidad que tiene lo sublime de elevar el espíritu al sumo grado, causando “un placer noble, que va siempre unido con la idea de la grandeza, y con una exclusión de los afectos rastreros que pueden debilitar el espíritu” (Varela 1841: 250). Al sublimar la espiritualidad del hombre le está concediendo importancia a un valor estético en el objetivo de la educación moral.

Entre los criterios de Varela sobre otros valores estéticos, reviste especial interés su concepto de lo bello, por su relación con el pensamiento del español Esteban de Arteaga, abate jesuita de la segunda mitad del siglo XVIII. Varela, haciéndose eco de la noción clásica de la belleza, plantea que esta depende de la exacta relación de las partes. Por otro lado, admite la distinción hecha por De Arteaga entre la belleza real, de las cosas físicas, y la ideal (véase Varela 1819: 402). En sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, De Arteaga señalaba que la belleza ideal era “el arquetipo o modelo ideal de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos” (De Arteaga [1789] 1955: 55). Pero el cubano disiente del español en cuanto a un aspecto esencial, el

fundamento del arte: “en las artes imitativas –afirma– debe proponerse como fundamento de la imitación la belleza y la bondad a pesar de lo que dice en contrario el erudito Arteaga” (Varela 1816: 68). Este último había expuesto que “el primero y principal blanco de las artes imitativas es imitar a la naturaleza; el segundo, hermosearla; y no puede llegarse a este fin sin haber pasado antes por aquel” (De Arteaga [1789] 1955: 148).

El planteamiento de Varela de la belleza como fundamento del arte había tenido un desarrollo importante en los pensadores alemanes del siglo XVIII, como Moses Mendelssohn e Immanuel Kant. Pero el sacerdote cubano sitúa conjuntamente con lo bello –en el mismo nivel en tanto fundamento del arte– a la *bondad*, un valor ético. Esta importancia del componente ético en la reflexión estética, como se vio antes, tuvo un antecedente valioso en la labor cultural del padre Caballero y se mantendrá como uno de los rasgos característicos del pensamiento insular decimonónico.

También son dignas de atención sus ideas sobre el gusto, en las cuales aplica su método electivo y anti-dogmático cuando señala: “el gusto se ejercita en elegir entre las cosas ciertas y buenas las que más convengan, y entre las circunstancias que adornan un objeto, aquellas que más contribuyen a su belleza o gracia” (Varela 1841: 190). Reconoce la variedad de gustos en una misma época y a lo largo de la historia. Comprende como factores de esta variación la educación específica que reciben los hombres, y de otro lado, la imaginación individual y la particular disposición de los órganos (véase Varela 1841: 190 y ss.), que nos pueden hacer más sensibles a una manifestación artística que a otra. Pero más allá de esta variedad, cree que el gusto tiene fundamentos constantes y que estos están en la naturaleza; además, que se desarrolla con el estudio y la práctica. Para formarse un buen gusto

propone desprenderse de todas las opiniones y considerar los objetos como son en sí, observando la sensación que causan en la generalidad de los hombres. Esto es importante porque muestra la existencia de un gusto individual a la vez que la construcción misma del gusto. Aconseja observar lo que consta por experiencia que siempre ha tenido un buen efecto, pero “sin creer que es un crimen separarnos de ello” (Varela 1819: 363). De hecho, defiende que las artes sean libres en sus reglas, las cuales deben variar cuando varíen los gustos, e incluso afirma que un ingenio fecundo puede abandonar las reglas inventando cuanto pueda interesar a la sensibilidad. Tal flexibilidad se opone al excesivo dogmatismo de que adoleció la preceptiva neoclásica española.

Esta línea de pensamiento electivo, que se propone mediante la renovación educativa y cultural el fomento de una Cuba moral y moderna, tuvo entre sus más fieles seguidores a José de la Luz y Caballero (1800-1862). Su pensamiento es fundamentalmente pedagógico y filosófico; sus ideas sobre el arte, la literatura y el gusto, guardan estrecha relación con su gnoseología empírica racionalista, y su concepción integral sobre el mejoramiento del hombre y de la sociedad. En su texto pedagógico “Apuntaciones para el elenco de filosofía, correspondiente al presente año (21 de octubre de 1835)”, coincide con Varela en afirmar que el gusto tiene su fundamento en la naturaleza, y que se forma por la práctica y por los buenos modelos. Al mismo tiempo, también comparte con su maestro el rechazo a concepciones rígidas, al afirmar que la intolerancia en materia de gusto desaparece en gran parte cuando nos colocamos en las circunstancias especiales de cada nación y de cada siglo. Luz y Caballero entiende como natural el progreso de todo cuanto existe, de allí que también lo asumiera como una necesidad de la literatura y las artes. Al respecto afirma:

La diversidad de usos y costumbres de los varios pueblos, y aun del mismo pueblo, según los tiempos, son una fuente perenne de novedad. Luego la literatura debe renovarse, no ya solo en el modo, pero hasta en la sustancia. He aquí establecida la necesidad del romanticismo. (De la Luz y Caballero 1835: 55)

Su método empírico le hace comprender la renovación como un rasgo propio del desarrollo artístico, siempre enclavado en circunstancias sociales determinadas; por eso reconoce como válido el principio romántico de la renovación y la originalidad por parte del artista. Pero, al mismo tiempo, su racionalismo le impide apasionarse ciegamente con los representantes de la escuela romántica; por el contrario, les reprocha haberse permitido “sacudir el yugo saludable de la razón”, y declara que varios de ellos han sido “imitadores de los desbarros ajenos e inventores de extravíos propios” (De la Luz y Caballero 1835: 54).

Es, por tanto, un continuador del criterio ético a la hora de juzgar las artes, presente en Varela y en Caballero, como parte de un pensamiento cultural integrador. Vale además señalar que conoció la doctrina krausista, de fuerte contenido religioso y moral, antes que esta se esparciera entre los españoles. Habría que precisar que, en el plano de las ideas estéticas, el krausismo no considera factible desgajar la belleza de lo bueno y lo verdadero; los tres juntos constituyen la suprema armonía: Dios es belleza suprema, y el hombre, cuando crea obras de arte, reproduce en su ámbito limitado la acción divina.

De tanta preeminencia como De la Luz en la esfera educativo-filosófica, lo fue en la literaria su contemporáneo Domingo del

Monte y Aponte (1804-1853). Este dirigió la sección de Educación de la Sociedad Económica de Amigos del País entre los años 1830 y 1834, y en 1836 fue nombrado secretario de la Sección de Literatura. Eran célebres sus tertulias, desde las que ejerció importante influencia sobre un grupo de escritores; entre los asistentes figuraban: Cirilo Villaverde, Anacleto Bermúdez, Anselmo Suárez Romero, José Jacinto Milanés, Ramón de Palma, José Antonio Echeverría, José Zacarías y Manuel González del Valle, José María Cárdenas y Rodríguez, Gabriel de la Concepción Valdés (*Plácido*), José Silverio Jorrín y José Victoriano Betancourt. Por otra parte, fue redactor junto a De la Luz y a José Antonio Saco de la *Revista Bimestre Cubana* (1831-1834) y colaboró en otras muchas publicaciones, tales como *El Revisor Político y Literario* (1923), *La moda o recreo semanal del bello sexo* y *El Mensajero Semanal* (ambas de 1829), *El Álbum* y *El Plantel* (1838). En esta última, publica “Moral religiosa”, artículo que la historiografía ha recogido como el detonador de la polémica filosófica de 1838-1840 (véase Sánchez de Bustamante 1989: 313). En dicho texto, Domingo del Monte y Aponte proponía un rescate de la religión preilustrada, criticaba el exceso de racionalidad y defendía el espiritualismo de Cousin frente al sensualismo y el materialismo. Este hecho provocó la réplica inmediata de José de la Luz y Caballero –bajo el seudónimo *Fair-Play*–, en el *Diario de La Habana*, dando inicio a la polémica acerca del eclecticismo cousiniano. Este último, por su parte, protagonista también de la polémica filosófica, condenó la doctrina de Cousin en tanto revivía la asimilación dogmática de la tradición y el escolasticismo, en detrimento del desarrollo libre de las ciencias y el pensamiento, además de las implicaciones políticas que tenía por su defensa del *status quo*, la restauración en Francia y la política colonial reaccionaria en Cuba.

Las concepciones de Domingo del Monte y Aponte tienen una raíz neoclásica, responden al preceptismo del siglo XVIII, representado por Ignacio de Luzán, y continuado por figuras admiradas por el crítico cubano como Leandro Fernández de Moratín. A la vez, conocedor de las más modernas creaciones europeas, introduce en Cuba desde fines de la década del '20 las obras de autores románticos como Goethe y Lord Byron. La noción de "buen gusto", tan socorrida por los autores neoclásicos, fue también motivo de expresa preocupación para Del Monte. En su caso se trata, hablando de la literatura, del cumplimiento de una serie de requisitos: por una parte, la perfección formal basada en la pureza de la lengua, que implica la consideración de los criterios gramaticales sobre los estilísticos; además, un rechazo, de ascendencia horaciana, a lo monstruoso y a la desmesura. Lo distingue también el afán de modernidad, que le hace proponer una asunción ecléctica de diversas influencias, entre ellas la de algunos autores románticos europeos. Esto permite que su noción del buen gusto no se cierre totalmente en los linderos neoclásicos.

Una noción heredada desde la Ilustración que comparte Del Monte es la idea de la utilidad de la literatura, asociada concretamente con la función moral. En su artículo "La poesía del siglo XIX", aparecido en *El Álbum* en 1838, describe al poeta como un "ente semidivino", cuyo talento es un don del cielo. Pero considera que esta misma facultad, que le permite al poeta tener una influencia sobre las muchedumbres, otorga a la sociedad el derecho a exigirle sobre el uso de su talento, de manera que el poeta tiene una misión que cumplir:

Antes que poeta se considerará hombre, y en calidad de tal empleará todas las fuerzas de su ingenio en cooperar con los demás artistas y filósofos del siglo (...) a la mejora de la

condición de sus semejantes, generalizando entre ellos ideas exactas y sanas de moralidad y de religión; para conseguirlo, se revestirá de un espíritu militante y (...) enseñará la virtud al ignorante, confundirá al malvado, dará enérgica y poderosa confortación al desvalido y empeñará, en fin, recia y perenne lucha a favor de esa misma humanidad tan calumniada y tan digna de la sublime lástima del poeta. (Del Monte 1838: 93 y ss.)

Se aprecia aquí aquel principio neoclásico establecido por De Luzán ya antes citado, que identificaba el fin de la poesía con el de la filosofía moral; además se manifiesta la continuidad con la reflexión estética cubana de connotaciones morales que lo precede. A la vez que Del Monte introdujo en el ámbito intelectual cubano las obras del romanticismo europeo, rechazó rasgos suyos como el individualismo y la evasión, y más allá, condenó el escepticismo filosófico y la falta de fe religiosa, factores que a su juicio habían conducido a la crisis espiritual que se expresaba en esa literatura (véase Del Monte 1838: 90 y ss.). Llama la atención la semejanza de esta actitud con los comentarios expuestos por De la Luz sobre algunos autores románticos, también basados en criterios moralizadores. Es importante destacar que Del Monte no asocia los defectos señalados por él a la "fórmula literaria" conocida como romanticismo, por el contrario, exalta como ejemplo de literatura romántica pura y moral, la obra del italiano Alessandro Manzoni, al cual también admiraba De la Luz y Cabañero.

Entre los valores que trajo consigo el nuevo estilo estaba el interés por la literatura regional, defendido por Herder desde los tiempos del *Sturm und Drang*. Del Monte tuvo el mérito de promover el fomento de una creación literaria propia, que incluyera los elementos culturales y las problemáticas sociales específicas

de Cuba; por ejemplo, el tratamiento crítico del tema de la esclavitud. No obstante, es preciso aclarar que la defensa de la literatura cubana no implicaba en este pensador reformista la separación de España; se refirió a la nuestra como una literatura provincial. Al mismo tiempo, se adelantó a José Martí en el consejo de volver los ojos a América. La correspondencia entre Del Monte y José María Heredia entre 1826 y 1827 da cuenta de cómo el primero aconsejaba al poeta desterrado y asentado en México que buscara temas americanos para sus tragedias, antes que franceses o italianos. En carta del 12 de agosto de 1826 le dice: “Pero ¿a qué mendigar ajenas obras? Cálzate el coturno, que yo te fío que Melpómene no te negará su conmovedor acento; pero escribe tragedias como para una República.” (Del Monte 1826: 75). Con la última frase se estaba refiriendo a que fuera acorde con los intereses republicanos de libertad, y especialmente de libertad artística, pues veía Del Monte con reservas cierto mecenazgo del gobierno a las letras en México, y advertía:

Recuerda la historia de la Academia francesa, observa la del brillantísimo Instituto francés, reunión admirada de los más grandes talentos de la Francia y del mundo, y verás que siempre estos cuerpos (se entiende que hablo de los sujetos directamente al gobierno) después de un pomposo comenzamiento, al fin se envilecieron con el hábito siempre envilecedor del despotismo. (Del Monte 1826: 75)

Heredia se mostró receptivo y consideró escribir tragedias originales de inspiración americana, como muestra su respuesta del 18 de noviembre del mismo año (véase Heredia 1826: 76). Y el 15 de abril de 1827, enviándole a Del Monte su recién creada tragedia *Tiberio*, le dice complacido: “Voy por fin a calzarme el coturno americano, y a procurar pintar con el buril del Alfieri la catástrofe del noble Cualpopoca” (Heredia 1827: 77).

La significativa influencia de Del Monte en los círculos literarios cubanos se ve interrumpida con su destierro voluntario, por razones políticas, en 1843. La represión contra la Conspiración de La Escalera de 1844 sumió a la sociedad cubana en el terror. La salida del país y la muerte de varias figuras de la cultura, así como el ambiente hostil a toda reunión de cubanos, provocaron una depresión de las actividades y las revistas literarias.

## 2. REACCIONES ENCONTRADAS ANTE EL POSITIVISMO

Los signos de recuperación en el ambiente cultural de la Isla se apreciarán a partir de mediados de los años 50, cuando surgen varias publicaciones periódicas. Valga mencionar entre ellas: *Revista de La Habana* (1853-1857), *La Piragua* (1856-1857), *Cuba Literaria* (1861-1863) y *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860). Este último, dirigido por una mujer, la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), conocida como La Avellaneda, ofrece especial interés por los objetivos expresos que se proponía en materia de educación estética.

En la primera mitad del siglo XIX, como se ha podido apreciar, un punto común en el pensamiento de figuras claves de la historia de la Isla fue la conjunción de los elementos éticos y estéticos en función de un objetivo civilizador que tributara al crecimiento cualitativo de la sociedad cubana. Además, este pensamiento estuvo acompañado generalmente de valores asociados con la religión, concretamente con el catolicismo. *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* será continuador de esta tendencia. En su primer número, La Avellaneda deja sentadas las dos líneas centrales de su publicación: la estética y la moral. Expresa la pricipienda:

En general nunca deja de ser *lo bueno* el fondo o base de *lo bello* ni deja de ser *lo bello* esmalte natural de *lo bueno*. Diremos más: considerados en su esencia lo bueno y lo bello vienen a convertirse en una sola cosa bajo dos aspectos distintos, según se la relacione con la inteligencia o con la voluntad.

En este concepto, el título que hemos puesto a nuestro *Álbum* indica que dominará en él un sentimiento *esencialmente religioso*, toda vez que *lo bueno* y *lo bello* a que consagramos sus columnas, esto es, las obras del sentimiento moral que nos proponemos fomentar y enaltecer, y las obras del sentimiento artístico que pretendemos estimular y difundir, no son en resumen sino dos manifestaciones de una sola verdad: *la aspiración del alma hacia Dios*.

¡Oh, sí!, sabedlo de una vez, ¡hombres frívolos o *positivistas*, que juzgáis al arte fútil invención humana de mero pasatiempo! Sabed que está unida a la Religión, y que como ella tiene a Dios por origen y por término. (Gómez de Avellaneda 1860: 2)

Se expresa aquí una identidad de fondo entre lo estético y lo moral, sobre una base religiosa que recuerda el espiritualismo de Víctor Cousin. Este autor francés, en su libro *De lo verdadero, de lo bello y del bien* (1858), se refiere a la belleza física, la intelectual y la moral, las cuales constituyen para él una unidad. Por encima de ellas se encuentra la belleza ideal que es Dios; el arte, pues, se encarga de elevar el alma hacia Dios (véase Bayer 1965: 276). La similitud con las ideas expuestas por La Avellaneda es significativa. Sus ideas sobre el artista recuerdan las expresadas por Del Monte sobre la superioridad del poeta, merecedor de una gracia divina. Afirma La Avellaneda:

El genio, ese don divino, ese poder misterioso que tiene por dominio el universo estético, cooperador de Dios en la producción de lo bello, es lo más grande, lo más augusto, lo más incomprensible que, después de la religión, existe sobre la tierra. (Gómez de Avellaneda 1860: 2)

La poetisa cubana postula así una visión idealista de lo bello, de raíz platónica: la existencia de una “belleza perfecta”, divina, consistente en la armonía que resulta de la observancia de leyes eternas. Resulta especialmente llamativa la forma en que interpele en su artículo a los positivistas, denominando así a aquellos que rebajan el arte a la condición de mero pasatiempo, al parecer no ligado a la religión, ni a fines espirituales elevados. Este hecho invita a profundizar en los canales de entrada de las ideas positivistas en Cuba en este lapso (entre 1850 y 1860), pues solo en los años subsiguientes el asunto se visualiza más; como se verá más adelante en este trabajo.

Ahora bien, teniendo en cuenta la influencia cousiniana en el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, es oportuno recordar que desde los tiempos de la polémica entre De la Luz y los defensores de las doctrinas de Cousin, existió una prevención antipositivista por parte de los cousinianos. Así lo sugiere el “Elenco de 1839” escrito por De la Luz y Caballero, donde advierte que los detractores del sensualismo tratan “de ahuyentar a la juventud de la buena senda, *espantándola con el fantasma del positivismo*” (1839: 97).

Otros artículos del *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* revisten interés porque cumplen el propósito expreso señalado en su primera página, el de instruir al público sobre la apreciación del arte, y sobre su importancia en el mejoramiento moral. Tal es el

caso del texto titulado “La música” (que no está firmado), donde se sostiene que esta manifestación artística tiene la facultad, no solo de exaltar intensamente la sensibilidad, sino de provocar nobles goces que tienen una trascendencia moral (s/f 1860: 6). Se señala la importancia de educar a los niños en las elevadas emociones que provoca esta manifestación artística. Estas ideas son muy compatibles con las concepciones de Víctor Cousin sobre la utilidad y el sentido que debía darse a la educación musical en la enseñanza primaria. Un dato curioso, indicador de la circulación en Cuba de estas doctrinas, es el hecho de que el principal impugnador de Cousin en la Isla, José de la Luz y Caballero, tradujera en 1840 un informe del francés sobre la instrucción pública en las escuelas normales de Prusia, documento en el que se comprendía la enseñanza artística como complemento educativo, con el fin explícito de lograr una educación y cultura moral (véase De la Luz y Caballero 1840: 345).

Por otra parte, entre los escritores más descolantes de la época figura Enrique Piñeyro (1839-1911), que en los años 60 ya ofrece una prolífera obra diseminada por diversas publicaciones, tales como *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, *Revista Habanera*, *El Álbum* y *Revista Crítica de Ciencias, Literatura y Artes*. Dirigió y redactó casi de manera exclusiva la *Revista del Pueblo*, segunda época (1865-1866), con la que se propusiera primordialmente combatir el mal gusto imperante.

Desde el punto de vista estético, se caracteriza por su eclecticismo; él mismo expresaría: “no entra en nuestro credo literario ningún espíritu exclusivo de sistema” (Piñeyro 1868: 233). Se han señalado entre sus principales influencias a Gioberti, Hegel, Taine, y Saint-Beuve. La huella del platonismo, proveniente del filósofo italiano Gioberti, se aprecia en el juvenil trabajo de Pi-

ñeyro “Apuntes sobre lo bello”, publicado en *Cuba Literaria* en 1861, donde sostiene que la belleza es “la unión hipostática e individual de un tipo inteligible con un elemento sensible por medio de la imaginación artística” (Piñeyro 1861: 41). Posteriormente se nutrirá de los criterios de Hegel; influido por este defiende la superioridad de la palabra poética sobre la música. Pero también, en el artículo antes mencionado, el crítico cubano muestra una afinidad con Del Monte cuando expresa:

El arte no ha sido creado para endulzar y embellecer la existencia, ese es el menos importante de sus resultados; por el contrario se halla en íntima relación con el destino de la humanidad, con el perfeccionamiento moral del hombre. (Piñeyro 1861: 41)

Valga tener en cuenta que el autor de “Apuntes sobre lo bello” tuvo como maestro a De la Luz y Caballero en el colegio El Salvador, y que el maestro defendía con convicción la importancia moral de la literatura. Unos años más tarde, Piñeyro escribe un texto relevante desde el punto de vista de la introducción del positivismo en Cuba (véase Guadarrama 1980: 159). Se trata de “La literatura considerada como ciencia positiva”, publicado en el diario *El Siglo*, en los números del 10 y 11 de agosto de 1864. Escrito a propósito de la reciente *Historia de la literatura inglesa* de Hippolyte Taine, en él confiesa su pleno acuerdo con las doctrinas del pensador francés para la investigación histórica y literaria (véase Piñeyro 1864: 138). Maneja los criterios taineanos de medio geográfico, momento histórico y raza como factores para la explicación de los procesos sociales y, por ende, también los literarios. Reproduce también en este texto el mecanicismo biologicista en que incurrió el positivismo, como lo muestra la siguiente consideración:

Todos los sistemas y todas las ideas humanas forman un sistema, que tiene por primer motor ciertos rasgos generales, ciertos caracteres de espíritu y de corazón comunes, a todos los hombres de una raza, de un siglo, de un país, esto es lo que hay que estudiar, es exactamente lo mismo que en las ciencias naturales. (Piñeyro 1864: 135)

En los años venideros la impronta de autores positivistas, además de Taine, se extiende en la crítica literaria, y este texto marca un momento de apertura a ese camino. Resulta también de gran relevancia en Piñeyro, por otra parte, su adopción de una postura esteticista, de autonomía del arte frente a la moral, que niega sus propios juicios moralizantes de 1861. Con ello marca un punto de inflexión importante en el devenir de las ideas estéticas en Cuba hasta ese momento. En el trabajo “Literatura dramática”, publicado en la *Revista del Pueblo*, en el número 2 del 30 de octubre de 1865, expresa:

La poesía existe por sí misma, es una cosa tan aérea, tan delicada, tan espiritual, que sufre y se enferma cuando voluntariamente se la fuerza a entrar por otras vías que no sean las suyas. —Los principios sociales que (...) aspiran a constituir en lo adelante bajo mejores bases la felicidad del género humano, pueden muy bien seguir hoy su camino independientemente de la literatura. (Piñeyro 1865)

Esta perspectiva se opone al viejo criterio de raíz ilustrada y neoclásica de exigir a la literatura que sea una contribución consciente al progreso social y moral, pero también, ante las circunstancias ideológicas del momento, reacciona frente a cualquier posición positivista de instrumentalizar el arte, de reducirlo a una herramienta del progreso social. A la hora de escribir debe

pensarse –dicho con sus palabras– “nada más en el efecto poético, en el placer estético, esto es, en los medios de conmovimiento” (Piñeyro 1865). Distingue claramente la esfera literaria de las otras no artísticas, y no acepta subordinación de la primera a estas últimas.

Así se dan los primeros encuentros de la reflexión estética cubana con las ideas positivistas, con asimilación de varios aspectos, con críticas tácitas en unos casos o directas en otros. El desarrollo del problema, en esta etapa (años 50 y 60), deja un camino abierto a la exploración para el investigador contemporáneo. De una mayor cantidad de bibliografía localizada se dispone, en cambio, para estudiar las relaciones con la estética de influencia positivista en las últimas décadas del siglo, época en la que Piñeyro mantendrá una sólida labor en las letras cubanas, y se sumarán otros autores de alto calibre.

### 3. LAS DÉCADAS DE ORO DE LA CRÍTICA CUBANA

En las últimas décadas del siglo XIX, ocupan la escena cultural cubana dos grandes proyectos editoriales que aúnan a figuras trascendentes; dos revistas que, a diferencia de muchas anteriores, logran una vida menos efímera, y serán testigos de un cúmulo de reflexiones en ebullición en torno a asuntos literarios y estéticos. La primera de ellas es la *Revista de Cuba* (1877-1884), conducida por José Antonio Cortina; en su prefacio anuncia estar enfocada hacia la educación estética y moral de sus lectores. Ante la muerte de su director, le sucede la *Revista Cubana* (1885-1894), bajo la dirección de Enrique José Varona. De acuerdo con la valoración de Cintio Vitier, con ambas publicaciones se abre la “edad de oro” de nuestra crítica.



Un pensador relevante de esta etapa, distinguido por su oratoria, y por un explícito idealismo hegeliano, fue Rafael Montoro (1852-1933). Así lo demuestra su discurso “La música ante la filosofía del arte”, pronunciado en el teatro Payret de La Habana, el 21 de enero de 1883. Coincidiendo con las tres maneras en que según Hegel la idea absoluta de realiza en el espíritu, el orador cubano expresa que tres son los caminos del íntimo perfeccionamiento de nuestra alma: la purificación del sentimiento por el arte, la iluminación de la conciencia por la fe religiosa y el conocimiento de las supremas verdades por la filosofía. Muestra una comprensión idealista de la belleza, a la manera de Hegel, y que se remonta a la visión platónica de la belleza como ente superior y trascendente. Afirma Montoro:

Los objetos bellos que a nuestra vista se suceden (...) no nos ofrecen sino un pálido reflejo de *la belleza suprema concebida por el espíritu* y que ha de realizarse en las obras del arte, pues en ellas la naturaleza visible se transfigura, ostenta el sello resplandeciente del ideal que la inmortaliza. (Montoro 1883: 328)

Estos prodigios de la forma, a su juicio, tienen tal efecto emocional que ahuyentan las sombras del egoísmo, la ignorancia y la perversidad. Una vez más queda expresada la preocupación de los cubanos por la utilidad que puede tener el arte en la purificación moral del individuo. En relación con este asunto, Montoro destaca las facultades especiales de la música, cuyos beneficios morales y sus placeres llegan a las distintas clases sociales.

Frente a este idealismo de inspiración hegeliana se alza por su parte el esfuerzo de signo positivista de Manuel Sanguily (1848-1925), autor que se destaca por su interés en dotar a la crítica

cubana de profundidad filosófica. A raíz de un debate que tiene lugar en las páginas de *La Habana Elegante* en torno al carácter de la crítica, Sanguily publica en el número correspondiente al 4 de agosto de 1889 sus consideraciones al respecto, en carta abierta a Juan Sincero (seudónimo de Manuel de la Cruz); este texto se conoce con el título de “La crítica literaria”. Su autor afirma: “En mi concepto, toda crítica es científica, o no es crítica, y toda crítica, como cualquier obra humana, es eminentemente personal y subjetiva.” (Sanguily 1889: 268). Expone que aquella no puede limitarse a los conocimientos estrictamente literarios; quien no tenga una formación filosófica y en particular estética, resulta un crítico estrecho de miras y superficial. Incorpora el método del francés Hippolyte Taine, y en este sentido, el crítico debe *comprender* y no solo *sentir* la obra. Esto supone el conocimiento del autor y de su espíritu, de sus influencias familiares, de su educación y su contexto cultural. Es interesante también que le conceda importancia al momento de la recepción de la obra de arte: “un libro no solamente implica su entidad como producto, y su autor como productor. El ciclo de su destino se completa con el leyente, con el consumidor” (Sanguily 1889: 271). Posteriormente, en la introducción del primer número de *Hojas Literarias* (1893-1894), publicación fundada por el propio Sanguily, vuelve a centrarse en el tema de la crítica literaria. Si bien subraya la necesidad de adoptar un criterio basado en alguna doctrina estética o literaria, advierte que esto no significa consentir ninguna regla dogmática y absoluta (Sanguily 1893: 273).

Por otra parte, Sanguily destaca la importancia de que el crítico se forme un gusto, pero su idea del gusto parte de la observación de la experiencia. Por supuesto, su visión es opuesta a la de aquellos que, como Montoro, creen en el carácter absoluto de los valores estéticos. Sus textos develan una comprensión del gusto co-

mo fenómeno relativo, variable de acuerdo a los contextos históricos. Defiende, aunque con notas de escepticismo, la necesidad de que el crítico cumpla con su misión cultural de incidir sobre el gusto del público, de discernir en las obras literarias y artísticas aquello que en ellas vale, advertir cuánto en ellas puede haber que levante espiritualmente al hombre. Con relación a estas ideas hace explícito su acuerdo con los criterios del francés Jean-Marie Guyau, acerca de que el gran poder del arte es unificar en sensaciones y sentimientos a los individuos, contribuir a la solidaridad social (véase Sanguily 1893: 277).

Un lugar especial dentro de las ideas estéticas cubanas de esta etapa lo ocupa José Martí (1853-1895), quien desarrolla la mayor parte de su obra fuera de Cuba. Comparte con el modernismo latinoamericano la visión del arte y la literatura como misiones trascendentes, y se distingue dentro del movimiento por su fusión de ética y estética, a la vez que supera el dualismo entre el arte y la vida que es característico, por ejemplo, de Julián del Casal. Efectivamente, para Martí el arte es inseparable de la vida, que es a su vez la fuente de toda verdad; de allí que expresara: “¿Qué es el arte, sino el modo más corto de llegar al triunfo de la verdad?” (Martí 1890: 395). Según ha señalado Cintio Vitier, esta verdad se refiere a lo nativo y lo específico del hombre, que Martí asocia con la belleza y con la bondad; para él lo malo y lo feo no son esencias sino deformaciones (Vitier 1970: 42). De modo que las nociones de verdad y belleza guardan además estrecha relación con la de virtud, como se aprecia en la siguiente sentencia martiana: “la mente humana, artística y aristocrática de suyo, rechaza a la larga y sin demora, a poco que se le cultive, cuanta reforma contiene elementos brutales e injustos” (Martí 1883: 101). Definitivamente, cree en la utilidad de la belleza. En su cé-

lebre artículo de dedicado a Walt Whitman, publicado en *La Nación*, de Buenos Aires, expresa:

La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues esta le proporciona el modo de subsistir, mientras que aquella les da el deseo y la fuerza de la vida. (Martí 1887: 135).

Fina García-Marruz, haciendo un paralelo entre Martí y Domingo Del Monte, afirma: “En Del Monte hay una confusión de ética y estética en que no cae jamás Martí, que no hubiera escrito nunca que fuera misión del poeta «generalizar ideas exactas y sanas sobre moralidad y religión»” (García-Marruz 2008: 95). La idea de esta autora es que en el pensamiento martiano ética y estética se funden, no se confunden.

Efectivamente, a las alturas en que escribe Martí, ya el devenir del pensamiento cubano ha pasado por la exigencia de que el arte sea moralizador –en Del Monte, en *De la Luz*–, así como por la defensa de los valores puramente estéticos, por parte de Piñeyro. La posición de Martí se salva de ambos extremos; sin embargo, no es en su esencia una novedad: tiene su raíz estética en la fusión platónica de lo bueno y lo bello, en la *kalokagathía* griega. Puede dar pie a la creencia de que el arte, basado en la belleza, es de por sí un bien: haciendo buen arte se contribuye al mejoramiento del espíritu humano. De varias maneras esta idea tuvo sus expresiones en diferentes pensadores cubanos, con filiaciones filosóficas y formaciones distintas. La comprensión de Varela, desde su catolicismo, *del arte como un bien espiritual* tiene un punto de contacto con la que promueve Sanguily inspirado en

Guyau, cuando entiende al arte como un camino para la comunión sentimental entre los hombres, que no es más que un bien espiritual a escala social. De una u otra manera, varios filósofos y literatos cubanos del siglo XIX comprendieron la literatura y el arte como recursos necesarios en la proyección de una sociedad cubana más moral y más culta.

En la concepción de Martí, la función bienhechora de la creación artística también se extiende, de una manera muy marcada, a la crítica. Esta actividad requiere para él de un estado especial del alma, un momento intuitivo que contiene al amor, como se aprecia en esta sentencia suya: “criticar es amar” (Martí 1879b: 94).

Otra problemática importante a la que responde es la necesidad de cultivar una formación artístico-literaria latinoamericana, basada en fuentes culturales propias. Recuérdese su advertencia al escritor Agustín Cuenca: “la imitación servil de un pueblo enfermo no conviene a una patria naciente, sin cauce ni guía fijos” (Martí 1876: 457). En otra oportunidad, denuncia de los cubanos “nuestra forzada educación viciosa”, que pretende convertirnos en griegos, romanos, españoles, franceses, alemanes, lo cual no hay necesidad de seguir permitiendo, puesto que en Latinoamérica contamos con una raza original, fiera y artística (véase Martí 1882: 95). Este es uno de los grandes méritos del héroe nacional cubano, haber comprendido las contradicciones de la cultura latinoamericana en su empeño de imitar modelos foráneos que resultaban inadecuados para nuestras especificidades; así como defender la realidad, y su derecho a existir, de un arte y una cultura latinoamericanos.

Por último, en este sucinto recorrido por la reflexión estética de personalidades destacadas de la cultura decimonónica cubana, es

preciso referirse a Enrique José Varona (1849-1933). Primeramente, resulta interesante aludir a la célebre polémica en torno al idealismo y el naturalismo en el arte –desarrollada en el Liceo de Guanabacoa en 1879 y que involucró también a Martí– pues estuvo relacionada con una de las preocupaciones que hemos venido siguiendo en el presente trabajo: el carácter absoluto o relativo de la belleza.

En el marco de la polémica, Varona prepara su conferencia titulada “El idealismo y el naturalismo en el arte”. Lo habían antecedido, por esos días, de un lado las intervenciones de José Román Leal y Juan A. Dorbecker, desde una dogmática defensa del realismo; y del otro, el joven José Martí, que había hecho una deslumbrante defensa del idealismo en la que pesaba la doctrina platónica. De allí que el discurso que preparó Varona persiguiera fundamentalmente dos objetivos: dejar sentadas las limitaciones del idealismo y sus consecuencias negativas para la estética, mediante la crítica de la doctrina de Platón; y demostrar que el método que él proponía, afincado en la observación de los acontecimientos (véase Varona 1879: 385 y ss.), permitía ofrecer una concepción del arte que tuviera en cuenta la subjetividad y que no se limitara, como pretendían las posiciones realistas más estrechas, a la imitación exacta de la naturaleza. Describe el idealismo como una doctrina de límites vagos y flotantes que dejan ancho campo para las más caprichosas construcciones de la fantasía, y que ha sido general e irreflexivamente aceptada, bajo el manto de las imposiciones de un tradicional dogmatismo. Como lo hicieron en su momento Varela y De la Luz, Varona defiende la libertad de la creación artística.

Es relevante también su comprensión de la relatividad del arte. Mientras que los defensores del idealismo abogaban por la uni-

dad del arte en la historia –Martí, en sus notas a propósito de esta polémica, escribió que “el arte tiene un tipo eterno” (1879a: 423)–, Varona afirma: “convendremos en que el ideal absoluto es una quimera; en que el arte es tan relativo como cualquiera otra manifestación fenomenal” (Varona 1879: 395). Con ejemplos basados en la historia el arte, respalda su convicción del carácter histórico de los ideales artísticos; sus ideas encajan en un relativismo que impregna todo su pensamiento y que se sustenta en su asunción del positivismo spenceriano. Desde una postura donde se comprende que todos los elementos de la realidad se ven influidos entre sí y están en constante evolución, y que solo la experiencia es fuente legítima de conocimiento, no deja lugar para verdades ni entes absolutos. En sus argumentos acerca de la variabilidad del arte –al igual que ocurre en los textos de Manuel Sanguily– muestra la influencia de las ideas de Hippolyte Taine; también debe tenerse en cuenta la herencia del método de observación de la realidad de José de la Luz y Caballero.

Otra problemática central a la que responde Varona en la polémica de 1879 es la subjetividad en el arte. Precisamente la defensa del carácter personal del arte fue uno de los argumentos martianos contra los realistas: “Siendo el arte personal no puede ser realista, puesto que ellos sostienen que el arte es ajustar lo que se ve” (Martí 1879a: 415). Y precisa: “la superioridad del arte personal es a lo que yo llamo idealismo” (1879a: 421). Varona, por su parte, afirma: “Reconocemos en el arte un elemento personalísimo: la emoción artística” (1879: 394). Y considera a la emoción como fuerza motriz de la actividad artística; en ella juegan un papel primordial los estados orgánicos y psicológicos del individuo, los cuales hacen que un mismo aspecto de la naturaleza pueda impresionar a los artistas de maneras infinitas. Al coincidir con Martí en que el arte es personal, está desechando la in-

terpretación chata del realismo como imitación exacta de la naturaleza.

El naturalismo que defiende Varona es de otra índole. Para él, el artista parte de la naturaleza, la observa, la interroga; elige de entre los elementos que le ofrece y produce una forma artística propia. En su discurso de la polémica afirma categóricamente: “nuestro principio no es la imitación aristotélica (...) no queremos el arte fotografía” (1879: 394). Allí mismo ofrece su definición de arte:

Llamo arte la intencional proyección a lo exterior de toda emoción de mi alma, con tal energía y poder que logre comunicar esa misma emoción a mis semejantes. Supone, pues, todo arte, un estado pasional-un medio de expresarlo-alguien a quien comunicarlo. Indudablemente el gran dominio del arte está en ese medio de expresión –aunque no puede, si quiere vivir robusto y ser fructuoso, olvidar ni desatender los extremos–. La expresión, el signo; a esto mira el arte (1879: 387).

Resulta relevante que Varona comprenda al arte sobre todo como un proceso comunicativo, incluyendo al receptor como un componente del hecho artístico; y, además, señala que es un proceso emocional, pues lo comunicado son las emociones. Por eso, a su juicio, la belleza no debe ser el fundamento del arte: puesto que los afectos humanos son muchos, muchos son los objetos del arte.

Como los otros críticos de su generación, Varona comprendía la misión de los hombres de letras de fomentar la cultura artístico-literaria en la Isla. En su estudio *Ojeada sobre el movimiento intelectual en América*, escrito en 1876 y reproducido en el tomo IV

de la *Revista de Cuba*, manejaba el criterio taineano de la raza como factor relevante para el desarrollo de las artes. Sostenía que la aptitud de la raza latina para las artes era innegable, y que en particular el cubano estaba dotado de temperamento ardentísimo, sensibilidad exquisita e imaginación fervorosa y rica (véase Varona 1876: 186 y ss.). De acuerdo a la fe en el progreso que caracterizó su pensamiento en esas últimas décadas del siglo, a tono con el optimismo epistemológico positivista, aseguraba que “la evolución social no sufre retraso en América, aun en aquel de sus países colocado en más desventajosas condiciones [entiéndase Cuba]” (Varona 1876: 195). Sin embargo, insistía en la necesidad de abrirse al mundo, sintonizar con la corriente simpática de las ideas modernas, y –en gesto ecléctico– buscar “todos los rayos de luz, vengan de donde vengan” para poder ver pronto cumplido el sueño de tener un arte y una literatura cubanas (véase Varona 1879: 281).

Sus propósitos de fomentar el gusto pasaban por una concepción amplia de la educación estética, que expone en su libro *Desde mi belvedere* (1907). A su juicio, no puede restringirse la educación estética a la instrucción artística, por el contrario, implica el cultivo de la sensibilidad ante las mil fuentes de emoción poética que brinda la vida (véase Varona 1907: 214). Una educación de este tipo desarrolla, a su juicio, la capacidad de simpatizar con los otros y contrarresta las pasiones mezquinas. Hay en Varona, como en Sanguily, una asimilación de la estética de Guyau.

Su crítica literaria da fe de que valoraba la obra de los grandes genios atendiendo no solo a su dominio del lenguaje literario, sino también a su capacidad de transmitir con agudeza los problemas humanos universales, y a la repercusión moral de sus obras. Pero está en contra de que las obras de arte “catequicen”;

para él, el punto de contacto entre lo ético y lo estético es el sentimiento. Este es un punto básico de sus *Conferencias sobre el fundamento de la moral*, publicadas en Estados Unidos en 1903, que están basadas en el ciclo de conferencias que impartió en La Habana a principios de los años 80 del siglo XIX y que aparecieron por partes en la *Revista de Cuba*. Allí sostiene: “las reglas morales empiezan por ser sentimientos morales” (Varona 1903: 33). Entonces, se deduce que la mejor manera en que una obra de arte transmite un contenido moral a un espectador es incidiendo en su lado afectivo. Esta comprensión, así como la del arte en tanto expresión de emociones, demuestran cómo la reflexión estética en Cuba evoluciona y se conecta con posiciones de avanzada a nivel internacional.

#### 4. CONCLUSIONES

Desde la década de 1790 aparecen en Cuba indicios de una incipiente reflexión estética, con la impronta de los principios neoclásicos. Durante la primera mitad del siglo XIX se reflexiona sobre la formación del gusto artístico y se destaca la comprensión de su carácter relativo, así como la proclamación de la racionalidad y la libertad en las artes. Se aprecia también en la segunda mitad de la centuria cómo se contraponen una postura de base idealista, que otorga a la belleza un carácter absoluto, con otra basada en el estudio de la experiencia, influida por los métodos positivistas, que comprende el carácter relativo de la belleza y de los procesos estéticos en general.

La concepción del arte evoluciona: si Félix Varela ponía como fundamento del mismo la belleza (junto a la bondad), Enrique José Varona cree que lo es la comunicación de emociones, y que en el arte deben ser representados tanto lo bello como lo feo. El

problema de la relación arte-moral atraviesa todo el siglo y muestra también una evolución. De manera general, hasta comienzos de la década del '60, se aprecia una exigencia moralizante al arte —en Caballero, Varela, Del Monte, De la Luz y La Avellaneda—. Luego se alza en contra de esta una actitud esteticista por parte de Enrique Piñeyro. En el caso de José Martí, el problema se afronta desde una fusión entre lo ético y lo estético, entre lo bello y lo bueno, que funciona como principio a lo largo de su obra. Varona, armado con las herramientas de la psicología, sostiene que el componente afectivo es el que permite al arte incidir en la esfera moral; no le exige al arte que moralice, pero sí que comunique emociones y problemas humanos universales.

Permanece a lo largo del siglo una comprensión del papel del crítico en la educación estética y moral del país. En la primera mitad, se destaca en este sentido la labor orientadora y promotora de Domingo del Monte, pero es hacia las últimas décadas de la centuria cuando el trabajo de la crítica se multiplica y se consolida, abriendo el espectro de influencias teóricas y sometiéndolas a examen. Proliferan las publicaciones, los liceos artísticos, las polémicas, y los críticos de alto calibre como Piñeyro, Martí, Varona y Sanguily. Estos dos últimos se destacan por interpretar, con un grado de independencia, los postulados positivistas. De manera general, esta profundización de la reflexión estética lleva aparejada una creciente defensa de los valores autóctonos del arte y la literatura cubanos, y el análisis de las potencialidades y las contradicciones de la cultura nacional.

## REFERENCIAS

- BAYER, Raymond (1965), *Historia de la estética* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica).
- CABALLERO, José A. (1792), "Reflexiones sobre los espectáculos públicos", en Caballero (1999: 250-254).
- \_\_\_ (1804), "Censura a una tonadilla", en Caballero (1999: 331-332).
- \_\_\_ (1999), *Obras* (La Habana: Imagen Contemporánea).
- CABRERA, Olga (comp.) (1979), *Crítica literaria. Enrique José Varona* (La Habana: Letras Cubanas).
- CAIRO, Ana (comp.) (1989), *Letras. Cultura en Cuba*, vol. 6 (La Habana: Pueblo y Educación).
- DE ARTEAGA, Esteban de [1789] (1955), *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (Madrid: Espasa-Calpe).
- DE LA LUZ Y CABALLERO, José (1835), "Apuntaciones para el elenco de filosofía, correspondiente al presente año (21 de octubre de 1835)", en de la Luz y Caballero (2001, vol. 3: 53-59).
- \_\_\_ (1839), "Elenco de 1839. Apéndice crítico al elenco de 1835", en de la Luz y Caballero (2001, vol. 3: 81-101).
- \_\_\_ (1840), "Extracto del informe de Cousin sobre la instrucción pública en Prusia, en la parte relativa a escuelas normales", en de la Luz y Caballero (2001, vol. 2: 326-296).
- \_\_\_ (2001), *Obras*, en tres volúmenes (La Habana: Imagen Contemporánea).
- DE LUZÁN, Ignacio (1737), *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Zaragoza: Francisco Revilla).
- DEL MONTE, Domingo (1826), [Carta de Domingo del Monte a José María Heredia, 12 de agosto de 1826], en Del Monte ([1822-1845] 2002: 74-75).
- \_\_\_ (1838), "La poesía en el siglo XIX", en Del Monte (1929: 85-94).
- \_\_\_ (1929), *Escritos*, tomo 2, introducción y notas de José A. Fernández de Castro (La Habana: Cultural S. A.).

- \_\_\_ [1822-1845] (2002), *Centón epistolario*, vol. 1 (La Habana: Imagen Contemporánea).
- GARCÍA-MARRUZ, Fina (2008), *Estudios delmontinos* (La Habana: Unión).
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1860), “Lo bueno y lo bello”, *Álbum cubano de lo bueno y lo bello*, 1: 1-2.
- GUADARRAMA, Pablo (1980), “El papel de Enrique Piñeyro en la introducción del positivismo en Cuba”, *Islas*, 65: 157-170.
- HEREDIA, José M. (1826), “México, 18 de noviembre de 1826, José María Heredia” [Carta a Domingo del Monte], en Del Monte ([1822-1845] 2002: 75-76).
- \_\_\_ (1827), “México, 15 de abril de 1827, José María Heredia” [Carta a Domingo del Monte], en Del Monte ([1822-1845] 2002: 77-78).
- KANT, Immanuel [1790] (1990), *Crítica del juicio*, prólogo de Jorge Luis Villate Díaz, edición preparada a partir de la traducción del alemán de Manuel García Morente (La Habana: Letras Cubanas).
- MARTÍ, José (1876), “«La cadena de hierro», drama de Agustín Cuenca”, en Martí (1991-1993, vol. 6: 453-457).
- \_\_\_ (1879a), “Apuntes para los debates sobre el idealismo y el realismo en el arte”, en Martí (1991-1993, vol. 19: 409-431).
- \_\_\_ (1879b), “Echegaray. Apuntes”, en Martí (1991-1993, vol. 15: 93-106).
- \_\_\_ (1882), “A José Joaquín Palma”, en Martí (1991-1993, vol. 5: 93-96).
- \_\_\_ (1883), “«Cuentos de hoy y de mañana» por Rafael de Castro y Palomino. Prólogo de José Martí”, en Martí (1991-1993, vol. 5: 101-108).
- \_\_\_ (1887), “El poeta Walt Whitman”, en Martí (1991-1993, vol. 13: 129-135).
- \_\_\_ (1890), “Desde el Hudson”, en Martí (1991-1993, vol. 13: 393-399).
- \_\_\_ (1991-1993), *Obras Completas*, en 27 vols. (La Habana: Ciencias Sociales).
- MONTORO, Rafael (1883), “La música ante la filosofía del arte”, en Vitier (1970: 328-338).

- PIÑEYRO, Enrique (1861), “Apuntes sobre lo bello”, *Cuba Literaria*, La Habana, 1: 41-42.
- \_\_\_ (1864), “La literatura considerada como ciencia positiva”, *Memorias de la Real Sociedad Económica*, La Habana, 9, 5: 133-141.
- \_\_\_ (1865), “Literatura dramática”, *Revista del Pueblo*, 2<sup>da</sup> época, La Habana, 2: s/p.
- \_\_\_ (1868), “Una tragedia griega por un poeta cubano”, en Piñeyro (1880: 233-246).
- \_\_\_ (1880), *Estudios y conferencias de historia y literatura* (Nueva York: Imprenta de Thompson y Moreau).
- S/F (1860), “La música”, *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, 2: 5-6.
- SÁNCHEZ DE BUSTAMANTE, Antonio (1989), “La polémica filosófica de 1838-1840 en Cuba”, en Cairo (1989: 313-335).
- SANGUILY, Manuel (1889), “La crítica literaria”, en Vitier (1970: 267-272).
- \_\_\_ (1893), “Al lector”, en Vitier (1970: 273-277).
- VARELA, Félix (1816), “Elenco de 1816”, en Varela (2001: 66-85).
- \_\_\_ (1819), “Miscelánea filosófica”, en Varela (2001: 137-308).
- \_\_\_ (1841), “Lecciones de filosofía”, en Varela (2001: 309-440).
- \_\_\_ (2001), *Obras*, tomo primero (La Habana: Imagen Contemporánea).
- VARONA, Enrique J. (1876), “Ojeada sobre el movimiento intelectual en América”, en Varona (2011: 265-282).
- \_\_\_ ([1879] 1979), “La nueva era”, en Cabrera (1979: 265-282).
- \_\_\_ ([1879] 2011), “El idealismo y el naturalismo en el arte”, en Varona (2011: 385-386).
- \_\_\_ [1880-1882] (1903), *Conferencias sobre el fundamento de la moral* (Nueva York: D. Appleton y compañía).
- \_\_\_ (1907), *Desde mi belvedere* (La Habana: Imprenta y Papelería de Rambla y Bouza).
- \_\_\_ (2011), *Escala de varia intención: selección de textos*, compilación y prólogo de Cira Romero (La Habana: Letras Cubanas).

VITIER, Cintio (comp.) (1970), *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, tomo 2 (La Habana: Biblioteca Nacional).

VITIER, Cintio, GARCÍA-MARRUZ, Fina y FRIOL, Roberto (comps.) (1990), *La literatura en el Papel Periódico de la Havana* (La Habana: Letras Cubanas).

## COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS



**Elena Oliveras. *La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas*. Buenos Aires: Paidós, 2019, 230 páginas**

La capacidad del presente de pensarse a sí mismo es una cuestión central de la filosofía contemporánea y también moderna, de acuerdo con la lectura de Michel Foucault que concibe la Ilustración como aquella época que llevó a cabo tal esfuerzo por primera vez. El espesor que demos al tiempo presente modifica sin duda la tarea en cuestión: los tiempos que *corren*, literalmente, parecen así redoblar el desafío. *La cuestión del arte en el siglo XXI*, último libro de Elena Oliveras, se adentra en la problemática y lo hace en un ámbito por demás complejo, como es el del arte. ¿Qué caracteriza al arte contemporáneo? ¿Cómo podemos nombrar el tiempo presente, el más actual, aquel que ya casi se fuga hacia adelante? En continuidad con sus investigaciones anteriores, en que la estética es abordada desde la actualidad y desde las obras de arte, la autora pone el foco en esta ocasión en lo más reciente, aquello que aún no se ha establecido como parte de ninguna tradición ni canon, aquello que se encuentra en construcción de manera

incipiente. En este sentido, la selección de autores con los que el libro trabaja comienza por los menos conocidos para llegar a los ya consagrados, marcando un recorrido que va desde Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, Boris Groys, pasando por Nicolás Bourriaud, Jean-Luc Nancy, Michel Onfray hasta Jacques Rancière y Giorgio Agamben. Algunos de ellos han excedido en su labor el ámbito de la teoría y se han introducido directamente en la esfera del arte como curadores o críticos. Pero más allá de los nombres de los teóricos, lo que se persigue acá son los nombres con los que estos han buscado comprender el presente: metamodernidad, altermodernidad, radicante, *wink*, cinismo, percepto sublime, profanación, entre otras nociones que logran enriquecer el campo teórico e ir más allá de lo moderno, lo posmoderno y lo contemporáneo. El contexto más amplio en que se mueve cada reflexión es el de la desdefinición del arte, horizonte de la investigación de Oliveras desde hace décadas. El espíritu reto-

ma así la exigencia adorniana de que, ante la incertidumbre y libertad en que ha quedado la esfera estética, la reflexión debe enfrentarse con ello. En este caso, tal reflexión cuenta con el conocimiento de aquello que ocurre en las exposiciones más relevantes del arte internacional: estética desde abajo, insiste la autora. Se trata entonces de presentar el presente, más allá de las categorías ya remanidas de lo moderno y lo posmoderno, de descubrir en los intersticios de la esfera estética otros nombres para fenómenos inusitados. Nombres que en su fundamentación aspiran a iluminar la cuestión del arte de modo tal de ser más que meros neologismos, más que nuevos nombres para lo nuevo ya en desuso.

El presente libro exhibe cuatro características salientes. En primer lugar, logra introducir amablemente al lector a problemas filosóficos de compleja envergadura. En este sentido, constituye una herramienta invaluable para el aficionado a las artes o la filosofía, ya que concede a cada autor una presentación general, para luego entrar en los conceptos centrales de su filosofía y fi-

nalmente ahondar en aquellas cuestiones que revisten mayor interés para la teoría del arte. En segundo lugar, brinda una gran cantidad de información, la cual resulta de provecho y novedosa no solo para el aficionado sino también para el especialista: el caudal de datos sobre artistas, muestras particulares, anécdotas puntuales que resultan más reveladoras que anecdóticas, es a todas luces extraordinario. En tercer lugar, el libro conecta diversas esferas del ámbito del arte: la filosofía del arte, la crítica de arte, la curaduría y la producción artística. Esto le otorga quizás su rasgo más valioso dentro de la bibliografía sobre los temas tratados: resulta sin duda inusual que un texto pueda recorrer todos los ámbitos mencionados con profundidad. En este sentido, y por poner un ejemplo, presenta el concepto de profanación de Agamben, y a ello siguen una serie de obras, exposiciones, historias de la crítica y los medios que dan cuenta de la actualidad –y también actualizan– el concepto abordado. Finalmente, tal como anticipamos, el libro se caracteriza por el gesto de buscar lo propio de la actualidad. En este

sentido toma autores y temas frecuentados, pero también otros completamente nuevos o ignorados. Entre la búsqueda de devolver al arte a la esfera sensorial hasta el reconocimiento del conceptualismo como horizonte tan inexorable como sospechoso, este libro no evita en cada caso enfrentarse con un tema central: la relación del arte con la política, con las urgencias efectivas de las sociedades del presente.

A modo de recuperación de la vieja e inaugural categoría de *gusto*, Oliveras se pregunta en qué consiste “gustar de lo con-

temporáneo”, y nos recuerda que en la palabra se encuentra contenida tanto la idea del sabor como del saber. La invitación aquí es conocer lo contemporáneo para poder disfrutarlo. Si según Boris Groys lo contemporáneo se define como aquello que es “camarada de su tiempo”, que colabora con su tiempo presente –de acuerdo con la etimología de la palabra alemana *zeitgenössisch*–, sin duda, entonces, que este libro es contemporáneo.

**Florencia Abadi**  
UBA-CONICET

**Giacomo Fronzi. *Philosophical Considerations on Contemporary Music. Sounding Constellations*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017, 245 páginas**

El abordaje teórico de la música del siglo XX en su totalidad, con sus múltiples caminos y la presencia de propuestas marcadamente contradictorias que siguen a la ruptura con un lenguaje musical unificado, ha probado ser una tarea tan compleja como el objeto mismo para aquellos que se la proponen. En *Philosophical Considerations on Contemporary Music*, Giacomo Fronzi ofrece una

recopilación de los principales problemas filosóficos que plantea la música del siglo XX, centrándose en el mundo musical académico y, en particular, en la música electroacústica. Consecuentemente, dentro de las diferentes líneas que guían el trabajo, la relación de la música con la técnica y la tecnología destaca como el problema sobre el que más se vuelve –cuestión que resulta, sin dudas,

clave para el desarrollo no sólo de la música sino del arte del siglo XX en general.

En la Introducción, Fronzi reconoce un sitio privilegiado en su libro al pensamiento musical de Theodor W. Adorno, con el que, como lo señala Enrico Fubini en su Prefacio, teje un contrapunto –a veces abierto; otras, subterráneo– a lo largo del texto. El lugar central que Adorno indudablemente ocupa en la historia contemporánea de la reflexión filosófica sobre la música es ligado por Fronzi, en las primeras líneas, a la cuestión de la relevancia de la filosofía de la música en sí misma, que plantea como problema inicial a encarar. Adorno unía el arte a un contenido de verdad de las obras así como a la puesta en conceptos de este aspecto trascendente a la crítica filosófica; en este sentido, tras preguntarse si aún puede sostenerse teóricamente la perspectiva crítica de Adorno, en parte por el carácter mismo de la música contemporánea y su aislamiento social, Fronzi plantea que la filosofía de la música, una vez puesto en cuestión el rol ético-veritativo de su objeto en el mundo contemporáneo, debe replantearse su

propia utilidad. El desarrollo mismo del texto, evidentemente, expone una serie de ejes en los que la filosofía parecería tener algo que decir acerca de la música de su propia época.

Ordenado como una sonata en tres movimientos que suma un intermezzo, este desarrollo presenta una primera sección dedicada a cuestiones histórico-clasificadoras de la música contemporánea así como al tratamiento de algunos de sus problemas técnicos (capítulos I, II y III); una segunda parte que se concentra en la producción y la recepción (IV, V, y VI); un intermezzo que aborda la relación entre el jazz y los movimientos de los derechos civiles (capítulo VII) y un apartado final que se concentra en las cuestiones más específicas de la estética en relación con la experiencia de la música contemporánea (VIII y IX).

Fronzi presenta al territorio musical contemporáneo como uno vasto y transido de polaridades. A partir de esta visión del objeto, abre paso a sus reflexiones, en el primer capítulo, con la propuesta de una clasificación que permita desambiguar el campo que abarca la categoría “música contemporánea”.

Siguiendo a Claus-Stephen Manhkopf y a Harry Lehmann, ofrece una división en cuatro momentos: la modernidad clásica, la vanguardia, la post-modernidad y la segunda modernidad. Por otra parte, Fronzi se detiene sobre la música electroacústica, exterior a esta clasificación, y subraya su relevancia considerándola como una revolución en la medida en que marca una unión sin precedentes de la composición con la tecnología. Así, deja ya en claro desde el comienzo el acento que esta música adquirirá a lo largo de las reflexiones subsiguientes y explicita un curso de pensamiento que retomará en adelante. Hechas las aclaraciones taxonómicas, Fronzi desarrolla brevemente los lineamientos de una serie de tendencias opuestas que dibujan el panorama polarizado del que se hizo mención: determinación (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen) *versus* indeterminación (John Cage); desmaterialización (de Anton Webern a Curtis Roads, Barry Truac, Salvatore Sciarrino y Carola Bauckholt) *versus* saturación (Raphael Cendo, Frank Bedrossian, *noise*) y seducción *versus* racionalidad, cuyo para-

digma describe la posición de Hans Jauss en contraposición a la propuesta de Adorno.

Los dos capítulos siguientes se ocupan de una de estas oposiciones, la que enfrenta el ruido (saturación) con la tendencia al silencio (desmaterialización). En primero de los dos, Fronzi hace un repaso por las principales corrientes de la música del siglo XX en las que la utilización del ruido, de la mano del ingreso de la tecnología contemporánea a la composición, ocupa un lugar fundamental, comenzando por los primeros movimientos en incorporarlo, el futurismo y la *musique concrète*, hasta llegar a estilos más recientes como el *Glitch*, el *noise* y el *japonoise*. Posteriormente, se concentra en la concepción del ruido como modo de resistencia político-estética. A partir de la discusión de los postulados de Jacques Rancière sobre el régimen estético del arte así como de las posturas de Adorno y Lydia Goehr respecto de la relación entre arte autónomo y política, Fronzi asocia el carácter político del ruido en tanto antítesis de la sociedad, entendida como sistema inauténtico, con los rasgos que Adorno le atribuyó

al dodecafonismo. En este sentido, sería posible, para Fronzi, aplicar a la *noise* la tesis adorniana según la que el contenido puede ser expresado en la forma, que asume entonces un carácter antagónico; en otras palabras, la elección de formas que se oponen a otras más consoladoras en el *noise* podría entenderse, según Fronzi, como una manera de resistir en un sentido tanto estético como político. En el tercer capítulo, se aboca a un repaso similar de la tendencia contraria al ruido, aquella que explora el silencio. Asocia entonces el desarrollo del silencio musical a la consideración, cercana a Adorno, de que el arte comporta una opacidad fundamental y plantea la apertura de un camino nuevo a partir de la música de Webern con dos vertientes: por un lado, una primera que tiende un puente entre la vanguardia vienesa y las nuevas vanguardias y que ilustraría el tratamiento del silencio en la música de John Cage y, por otro lado, la línea que, según Fronzi, inicia la música electrónica de Stockhausen y que desemboca en las búsquedas vinculadas al sonido puro.

En el capítulo IV, que da comienzo a la sección siguiente, Fronzi se enfoca de lleno en el problema de la relación entre la música contemporánea y la tecnología. Luego de tratar la cuestión del pasaje de la técnica a la tecnología en el arte –y, con él, de las operaciones corporales a las tecnológicas– a través del repaso de las posiciones de Mario Costa y Pierre Francastel al respecto y de una breve problematización de la oposición heideggeriana entre técnica y metafísica, Fronzi desemboca en el tratamiento de la relación entre la tecnología, lo natural y lo sensible a partir de las propuestas de las músicas electroacústica y electrónica. Retomando las consideraciones de Rognoni, alude a la intención de los compositores de retorno a la naturaleza a través de la exploración del sonido que permite la tecnología, que Fronzi relaciona con una exaltación de la animalidad y la hiper-sensorialidad, codificadas en el término alemán *Sinnlichkeit*, abarcador de las acepciones de sensibilidad, sensualidad y sexualidad. Estos tres sentidos están presentes, para Fronzi, en la música tecnológica, por lo que tiende un

puente con los análisis nietzscheanos a propósito de lo dionisiaco en el arte, cuyo modo extremo encuentra en la experiencia de trance que desata la música electrónica en las *rave* –cuestión sobre la que ha reparado más de un autor. Fronzi señala, así, que las *rave* aparecen como la “apoteosis de lo dionisiaco contemporáneo”, recordando la concepción del arte como recrudescimiento de las pasiones en los fragmentos póstumos de Friedrich Nietzsche.

Tematizado este aspecto productivo, Fronzi presenta la contraparte correspondiente a la recepción en los dos capítulos siguientes. Aborda, entonces, uno de los grandes problemas de la música académica contemporánea: la relación con el público y las dificultades de comprensión. Luego de reconstruir algunos análisis de Fubini, Adorno y Jean-Jacques Nattiez al respecto, así como el diálogo entre Michael Foucault y Boulez sobre el tema, Fronzi concluye que el aislamiento de la vertiente académica de esta música es fruto de un complejo de problemas que incluyen la falta de entrenamiento auditivo adecuado, el interés comercial

y la imposibilidad de un dominio inmediato en la escucha por aspectos relativos a las características compositivas de las obras. De la cuestión de la audiencia, Fronzi pasa al problema mismo de la escucha y problematiza, en primer lugar, la tipificación de Adorno de los modos de escucha, sobre los que señala una vigencia parcial que exigiría una revisión a la luz de la existencia de nuevas tecnologías, las cuales plantearían problemas a una modalidad de escucha estructural, aquella que Adorno consideraba la única adecuada. Asimismo, menciona algunas consecuencias de la escucha reproductiva, como la elección por parte del oyente –activo– de experiencias sonoras conformes a estados emocionales deseados, el fenómeno de aislamiento social, el pseudo-compartir de la anonimidad *peer to peer* y la posibilidad de la re-audición como potencial llave de acceso a nuevas capas de las obras.

Luego de pasar por un intermedio dedicado al jazz, donde explora la conexión entre la vanguardia de jazz de los años sesenta y la lucha por los derechos civiles de los afrodescen-

dientes estadounidenses a partir de la figura de Thelonius Monk, con un espíritu similar al que empujaba a Adorno en sus análisis materiales de las obras de la nueva música, Fronzi vuelve nuevamente, en la sección final, sobre el problema de la tecnología. En el capítulo VIII, retoma algunos abordajes de la música a partir de la teoría de la información para centrarse luego en la relación de la música contemporánea con el principio de entropía, puesta en contacto, a su vez, con las nociones de territorialización y desterritorialización de Gilles Deleuze. Así, propone una visión del desarrollo de la música occidental del siglo XX como el desenvolvimiento de una dialéctica entre las dos categorías deleuzianas, con la música electrónica como principal motor de la desterritorialización. Finalmente, en el capítulo que cierra el libro, se pregunta por posibilidad de la música tecnológica de activar una experiencia estética, partiendo del repaso de las definiciones de esta experiencia propuestas por algunos filósofos contemporá-

neos. En este sentido, considera como condición necesaria para que ocurra una experiencia estética nacida de esta música que se dé un desplazamiento en el horizonte de expectativas, y rescata también la tendencia a estimular los sentidos y la corporeidad como una característica repetida en su audición. Concluye entonces que la experiencia es, en efecto, posible, pero que se presenta en un sentido menos fuerte del que los filósofos presentaban en los modelos antes aludidos.

En suma, el trabajo de Fronzi, en una edición prolija y cuidada, ofrece una interesante revisión de las aristas filosóficas de varias de las problemáticas en torno a la música contemporánea que despiertan la curiosidad teórica general, proporcionando un panorama valioso que compendia muchas de las voces relevantes acerca de los temas abordados, así como el aporte propio del autor en cada caso.

**Sol Bidon-Chanal**  
INEO-CONICET

## INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

El *Boletín de Estética* ha adoptado la modalidad de trabajo Open Journal System (OJS), bajo la forma arbitral de doble referato externo y ciego.

Las colaboraciones deberán ser enviadas a través del sistema OJS. Para ello, los autores deberán ingresar al link: <http://boletin.deestetica.com.ar/index.php/boletin/user/register> y generar allí un usuario. Una vez dados de alta, deberán subir los textos acompañados de un archivo aparte con un breve *curriculum*. Es importante que la identidad de los autores no se revele en las colaboraciones.

Los trabajos presentados, por su parte, deberán ser inéditos, es decir, no deben haber sido publicados previamente ni haber sido sometidos a consideración por ninguna otra revista.

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 podrán presentarse en formato Word, OpenOffice, RTF o WordPerfect y deben estar escritos 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. No se utiliza subrayado; en su lugar, deberá usarse cursiva,

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, *KrVA* 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 REFERENCIAS, 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 las instrucciones para ingresar al sistema y completar el Formulario de Evaluación, junto con las directivas de arbitraje.

