

Carlos Astrada. *Textos de juventud: de la revolución universitaria a la vanguardia filosófica 1916-1927*, introducción y compilación por Natalia Bustelo y Lucas Domínguez Rubio. Buenos Aires: CeDInCI Editores, 2021, 449 páginas.

Todo buen trabajo de investigación aspira a cambiar el curso de los saberes previos. Esta publicación de Natalia Bustelo y Lucas Domínguez Rubio logra ampliar el corpus textual y modificar, efectivamente, el marco interpretativo vigente. Los autores aportan un sofisticado análisis de los años formativos de Carlos Astrada. La etapa de 1916 hasta 1927 fue considerada por Alfredo Llanos, discípulo y biógrafo de nuestro filósofo, como un período literario sin envergadura filosófica. Cinco décadas después, la gran biografía intelectual de Guillermo David (*Carlos Astrada. La filosofía argentina*, 2005) profundizó considerablemente en el proyecto intelectual astradiano pero sin subsanar esta precaria valoración del período inicial, al punto que en la entrada respectiva del *Diccionario biográfico de la izquierda argentina* el investigador consignaba erráticamente la temprana “inspiración marxista” del joven Astrada. Un paso más fue dado por el ensayo de María Pía López (“Sonambulismo y nomadismo”, en *Hacia la vida*

intensa, 2009) que inscribía a nuestro pensador dentro de la rica tendencia vitalista de los años ‘20. El sintagma del título, “vanguardia filosófica”, recupera la nominación que Jorge Dotti dispensara con cautela a los filósofos de la revista *Inicial* y que Velarde Cañazares, ya sin sombra de duda, ratificara para caracterizar la ambigüedad ideológica de estos sectores juvenilistas.

Esta antología comentada contiene todos los textos iniciales conocidos hasta el momento. A partir de esto materiales es posible comprender las estrategias del joven pensador en el campo intelectual local. Las múltiples intervenciones que Astrada despliega en diversas revistas pueden resumirse en los siguientes posicionamientos: el antipositivismo de linaje unamuniano, la Reforma Universitaria en clave anarco-bolchevique y la centralidad del arte en un “nuevo ensayo de vida”. Vanguardismo artístico, reformismo universitario y revolución roja componen parte principal del proyecto inicial astra-

diano. En este conjunto, ciertamente frondoso, los compiladores destacan el hilo conductor ideológico del “vitalismo libertario”. Como antes Oscar Terán y luego María Pía López, confirman tanto el sorelismo como la inspiración simmeliana de nuestro pensador.

Tres estrategias, no necesariamente convergentes, son identificadas por los compiladores: la instauración de un campo filosófico, el compromiso político revolucionario, y la apertura hacia el arte y la estética. Entre “las afinidades electivas” de Astrada debemos mencionar a Saúl Taborda, Julio Barcos, Homero Guglielmini y Juan Luis Guerrero. Señalemos una característica notable de estos textos tempranos: el joven pensador invariablemente se esfuerza por construir una posición personal. Cada idea es ocasión para tomar partido. Si bien su pensamiento no alcanza gran cohesión en torno a un núcleo intencional, mantiene una constante intransigencia vitalista. Para comprender el desgarramiento de su belicismo interiorizado solo cabe recordar que Astrada era tan profundamente cordobés como anticlerical.

La antología ordena esta multiplicidad de intervenciones en cuatro partes: I Polémicas, II Discursos, III Manifiestos y textos colectivos y IV Artículos. Esta es una de las formas posibles de organizar materiales tan variados. Recorramos algunas de estos hilos para ver cómo se producen intersecciones significativas entre filosofía, arte y política.

En 1916 Astrada comienza su actividad pública en defensa de Miguel de Unamuno, contra los positivistas locales. Con esta intervención se suma a las nuevas corrientes vitalistas y neokantianas que lograrán quebrar la hegemonía positivista encarnada por José Ingenieros y, a la vez, instaurar un campo filosófico. Dos años después, en uno de sus textos más elaborados, “Obermann. Escepticismo y contemplación” (publicado en la revista *Nosotros*), Astrada “coloca el sentimiento trágico de la vida como el principio de su filosofar” (28). Podríamos agregar que ya nuestro pensador está ejercitando plenamente un pensar estético-configurador. La antinomia entre dos figuras literarias como Brand y Obermann, de Ibsen y Sénancour, respectivamente, tipifica la dis-

yuntiva entre la decisión o la pasividad. Aquí el pensador recupera, a través de Unamuno, los textos estéticos de Sören Kierkegaard y el pensar figural de Georg Simmel. Tres años después, en junio de 1919, Astrada pronuncia un encendido discurso en conmemoración del aniversario de la Reforma Universitaria. Entonces “la contradictoria e irresoluble dialéctica de la vida que encarnaban Obermann y Brand aquí se manifiesta en las figuras del héroe, la juventud, la rebeldía, las emociones y la vida espiritual e histórica” (37). En esta conferencia, pues, Astrada apelaba al vitalismo para articular el *pathos* reformista con la expectativa mesiánica de la aurora roja.

El año 1925 representa, para Bustelo y Domínguez Rubio, un giro hacia la autonomía estética. No obstante, como bien señalan los compiladores, desde el principio de su itinerario, el pensamiento del cordobés ya está plenamente entrelazado con el arte y la estética. Así, por ejemplo, en su crítica al “esteticismo filosófico” de Eugenio D’Ors en “Filosofía del hombre que trabaja y que juega”, Astrada le objetará su compromiso pragmatista, así como a la estética de Bene-

detto Croce le imputará cierto “componente intelectualista”. Por otro lado, la interpenetración entre arte y política se puede ver en su concepción mesiánica de la temporalidad: en “La aventura finita” (1925) se hace la apoteosis de la “soberanía del instante”. Mientras que José Ingenieros había tratado de conciliar el continuismo historicista con la revolución rusa, “El nacimiento del mito” (1921) que se publica en la revista libertaria *Quasimodo*, nos sugiere que la tensión soreliana del mito destruye la conciencia historicista. Por esta razón, la comparación que trazan los compiladores con el mesianismo de Walter Benjamín resulta algo más que propicia (46).

Otro acierto de la interpretación de Bustelo y Domínguez Rubio se refiere a la caracterización del cierre del período juvenil. Luego de ganar una beca al mismo tiempo que Nimio de Anquín (104), su contrafigura cordobesa y tomista, Astrada realizaría el iniciático viaje a Alemania (1927-1932). Estos años representan un corte. Nuestro pensador había ya comenzado a familiarizarse con el campo de la estética desde la *Crítica del juicio* a los notables

ensayos de Oscar Wilde. Siempre había mantenido el principio de leer a los filósofos en sus lenguas de origen. Profundizando su formación académica, Astrada se apropiará del pensamiento filosófico alemán con voracidad fáustica. En los primeros meses tendrá una intensa relación con Max Scheler y, poco tiempo después, se convertirá al “existencialismo” heideggeriano. Los compiladores señalan el declive de las “grecas universitarias” como final del período juvenil. En esta nueva etapa la motivación revolucionaria, el vanguardismo estético y el movimiento universitario desaparecen como articuladores. En los años ‘30 el discurso nacionalista va a encauzar las inquietudes de Astrada y de su grupo de pertenencia; y, poco después, la irrupción del peronismo. A lo largo de la “década infame”, el vitalismo juvenil se reconfigurará en existencialismo.

En su primera antología de textos, *Temporalidad* (1943),

Astrada seleccionará solo una parte de esta producción juvenil. Entonces los textos políticos más “coyunturales” y su identidad anarco-bolchevique son expurgados. Precisamente el mérito principal de Bustelo y Domínguez Rubio consiste en exhumar esos textos perdidos y reestablecer su sentido político-filosófico.

Cabe preguntarse, por último, si se puede trazar alguna línea de continuidad estructural entre el vitalismo juvenil y el Astrada de los años posteriores (existencialista, popular-nacionalista, hegeliano, marxista y maoísta). A la luz del análisis de Bustelo y Domínguez Rubio proponemos la siguiente hipótesis: el pensar figural simmeliano y la concepción soreliana del mito del período juvenil encuentran su más plena realización en *El mito gaucho* (1948).

Martín Cremonte
UNSAM

Natascha Veldhorst. *Van Gogh and Music. A Symphony in Blue and Yellow*, trad. de Diane Webb. New Haven and London: Yale University Press, 2018, 175 páginas.

En sintonía con la interdisciplinariedad característica los estudios teórico-críticos actuales en el ámbito de las artes, *Van Gogh and Music. A Symphony in Blue and Yellow*, de Natascha Veldhorst, explora los vínculos del pintor neerlandés con la música a partir del análisis de episodios biográficos y de su obra plástica y epistolar. El libro se encuentra dividido en diez capítulos, cada uno de los cuales posee, además de su correspondiente título, un subtítulo parentético en italiano –exceptuando el primero, escrito en francés– los cuales consisten en términos musicales (directivas, instrucciones, movimientos, estilos) que marcan la progresión del volumen evocando la ejecución de una partitura musical. En palabras de Veldhorst, su trabajo en torno a Van Gogh pretende dilucidar “lo que realmente significó la música para él y cómo influyó en su arte” (2) mediante el estudio sistemático de una serie de ejes conceptuales desplegados en cada una de las secciones.

Como punto de partida, “1. Escuchando colores (*Ouverture blu*)” retoma el subtítulo del volumen –proveniente de la correspondencia– como clave de lectura metonímica que enfatiza las recurrencias del referente musical en la escritura de Van Gogh. La autora se interesa por el peso que la relación música-pintura adquiere durante el siglo XIX gracias al influjo del Romanticismo y la idea de que “la música podía [...] expresar una verdad superior que trascendía la realidad y solo podía ser alcanzada mediante otra capa de conciencia” (12). A lo largo del libro, Veldhorst se encargará de argumentar que esta cualidad, propia de la música, moldea la totalidad de la cosmovisión artística de Van Gogh.

El lugar central que ocupó la dimensión musical en el trayecto biográfico del pintor es eje de los tres capítulos posteriores. “2. Música en casa (*Allegro cantabile*)” describe su cotidiano contacto con la música durante el período de infancia en celebraciones y festividades locales, así como en dos espacios atraviesa-

dos por la presencia del piano y el órgano: el seno del hogar familiar y las parroquias donde su padre párroco predicaba. En estos contextos, subraya Veldhorst, los salmos e himnos cristianos y las lecciones de piano que recibieron sus hermanas marcaron la crianza de Vincent. En la misma línea, “3. Encuentros musicales (*Moderato parlando*)” analiza la participación de Van Gogh en eventos musicales durante su juventud, incluyendo espectáculos de danza en salones de baile de Amberes, conciertos en París, y producciones teatrales en Arles. Complementando estas experiencias, “4. Leyendo sobre música (*Andante affettuoso*)” pone el acento en las indagaciones intelectuales de Van Gogh respecto al plano musical, destacando el rol de la poesía, la novela naturalista francesa, los textos teóricos en torno al eje música-pintura, y las reflexiones de críticos como Benoit acerca de Wagner y su ideal de “obra de arte total”.

Los dos apartados siguientes ponen el foco en percepciones y manifestaciones sonoras que influenciaron a Van Gogh. “5. Escuchando el canto de los pájaros (*Presto con brio*)” recupera el

motivo de los pájaros en un ámbito al que la crítica ha prestado escasa atención: el de sus dibujos. Veldhorst atribuye el interés del pintor por las aves al influjo del padre, ornitólogo amateur; al peso metafórico de especies como la alondra – “encarnación del amanecer, la luz, el lirismo”– y el ruiseñor – “símbolo de oscuridad, drama”– (75); y al canto de los pájaros en general, que revelaba a Van Gogh “la naturaleza a nuestro alrededor como una magnífica manifestación musical” (72). Un pormenorizado relevamiento de las epístolas le permite a Veldhorst documentar la sensibilidad auditiva del pintor en “6. El reino de los sentidos (*Scherzo stringendo*)”, donde las voces humanas y sonidos provenientes de la naturaleza, tanto reales como imaginarios (derivados de sus episodios psiquiátricos), se convierten en objeto de análisis. Allí, la autora vincula la hiperséptica percepción de la realidad de Van Gogh con dos elementos: su “voz interna” como portadora de una cosmovisión interartística totalizante, y su lienzo como herramienta acústica mediante la cual “la vibración y resonancia de formas coloridas” (93) trans-

ponía el elemento musical a la pintura.

Los últimos capítulos profundizan acerca de fuentes y efectos de la confluencia interartística en la obra de Vincent. “7. Pintando musicalmente (*Vivace con colore*)” aborda las influencias de Delacroix, presentado como “pintor musical”; Wagner, un “compositor de pintura” que abogaba por la ópera como forma de “arte total”; y Gauguin, partidario de aplicar la naturaleza conceptual abstracta de la música a la pintura. Dicho sentido de “vaguedad” o “sugestión” (112) asociado a lo musical es retomado en “8. Sueño y realidad (*Adagio con espressione*)”, donde Veldhorst asimila la noción platónica de *furor poeticus* a una suerte de estado de trance condensado en “el elemento musical que crea [...] una segunda capa, el significado más profundo que es el núcleo de la obra de arte” (111).

Como contrapartida de aquellos estados de exaltación, “9. El consuelo de la música (*Largo morendo*)” traza un paralelismo entre la música y la calma, tomando el concepto de armonía como eje transversal. Veldhorst alude al consuelo que ciertas obras producían en Van Gogh,

así como a su voluntad de transferir dicha sensación a sus cuadros, considerando que “una pintura debería ser ‘como una pieza musical’: en otras palabras, llena de sentimiento, armoniosa, coherente, atemporal, icónica, tranquila, tierna y calma” (129). Con “10. Sinfonías en color (*Finale giallo*)” el volumen concluye de manera circular, atendiendo a la polisemia del término *sinfonía* –y de otros pertenecientes a la misma constelación, tales como *tonos*, *composición*, *vibración*–, en su simultánea referencia al ámbito de las artes plásticas y musicales, y profundizando en su significado metafórico que da cuenta de la tensión dialéctica entre el elemento figurativo-descriptivo y el abstracto-musical en el arte de Vincent.

Sin dudas, el gran aporte del volumen radica en su aproximación integral a los vínculos de Van Gogh con la música a partir de una indagación temática y discursiva que, frente a la ausencia de un programa o teoría elaborada por el propio artista, reconstruye el peso clave que este elemento ocupó en su trayectoria vital y artística. En este sentido, la publicación se destaca por el metódico abordaje de una

relación hasta el momento poco explorada o planteada de manera dispersa por la crítica. Paradójicamente, la especificidad del libro permite una comprensión más completa y abarcadora de la cosmovisión de Van Gogh, al nutrirse de fuentes documentales y teóricas de diversa procedencia que, bajo la aguda mirada analítica de la autora, suplen una carencia bibliográfica de larga data en torno al pintor. Aunque la voluntad de reforzar ciertos

argumentos dé lugar a zonas repetitivas en el texto, el amplio abanico de perspectivas desplegado en el estudio del factor musical logra cumplir con creces el cometido del libro, arrojando luz sobre una personalidad y obra complejas y colmadas de contrastes productivos.

Fernando Valcheff García

University of Michigan