BOLETÍN DE ESTÉTICA

EL *MONÓLOGO* DE NOVALIS
Texto, comentario y consideraciones sobre sus vínculos con la "ironía" romántica

Miguel Alberti

LA FOTOGRAFÍA COMO ÍNDEX DE LA REVOLUCIÓN RUSA (1921-1929)

Renata Finelli

Estudio crítico

LAS ERINIAS EN EL *ORESTES* DE EURÍPIDES

Cecilia J. Perczyk

Comentarios bibliográficos

CIF Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estudios en Filosofía del Arte

AÑO XIV | OTOÑO 2018 | N° 43
ISSN 2408-4417

EL *MONÓLOGO* DE NOVALIS
Texto, comentario y consideraciones sobre sus vínculos con la "ironía" romántica

Miguel Alberti

LA FOTOGRAFÍA COMO ÍNDEX DE LA REVOLUCIÓN RUSA (1921-1929)

Renata Finelli

Estudio crítico

LAS ERINIAS EN EL *ORESTES* DE EURÍPIDES

Cecilia J. Perczyk

Comentarios bibliográficos

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 43
AÑO XIV | OTOÑO 2018
ISSN 2408-4417

Director
Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

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

Comité Académico
Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Eleonora Orlando (Universidad Nacional de Buenos Aires-CONICET) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires-CONICET) – Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales) – 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: 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 Nº 11.723.

ISSN 2408-4417

Secretarios de redacción:
María Jimena Vignati (Universidad del Museo Social Argentino)
Alejandro Dramis (Escuela Metropolitana de Arte Dramático)

Diseño gráfico: Verónica Grandjeam Maqueta original: María Heinberg

Otoño 2018

SUMARIO

Artículos 5

Miguel Alberti
El *Monólogo* de Novalis
Texto, comentario y consideraciones
sobre sus vínculos con la "ironía" romántica 7-41

Renata Finelli
La fotografía como índex de la Revolución rusa (1921-1929) 43-70

Estudio Crítico 71

Cecilia J. Perczyk
La Erinias en el *Orestes* de Eurípides 73-92

Comentarios bibliográficos 93-104

Artículos

Miguel Alberti es Profesor de Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de la Plata. Publicó artículos y capítulos de libros fundamentalmente sobre temas de filosofía alemana y literatura del romanticismo alemán. También publicó *online* su tesis doctoral *El paso del lógos al mýthos. La presentación poética de lo absoluto en la obra de Novalis*. Se desempeñó como docente en las áreas de Gnoseología y Filosofía Moderna. Actualmente es profesor de Griego y dicta cursos de grado y posgrado sobre vínculos entre el saber y la literatura en Grecia y en el romanticismo alemán, objeto de su investigación posdoctoral. Correo electrónico: alberti.miguel@gmail.com

Renata Finelli es Profesora y Licenciada en Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba y Diplomada en Políticas Culturales. Ha estudiado la Tecnicatura Superior en Fotografía en la Escuela Lino E. Spilimbergo perteneciente a la Universidad Provincial de Córdoba. Ejerce como docente adscripta en la Cátedra de Fotografía de la Universidad Nacional de Córdoba y es profesora de nivel medio en el campo de la filosofía. Participa en grupos de investigación sobre estética, técnica y arte contemporáneo de la Universidad de San Martín y el Centro de Investigaciones Filosóficas (UA CONICET). Su área de conocimiento se centra en la fotografía experimental soviética durante los primeros años de la Revolución. Correo electrónico: renofinelli@hotmail.com

EL *MONÓLOGO* DE NOVALIS
Texto, comentario y consideraciones sobre sus vínculos con la "ironía" romántica

Miguel Alberti

Miguel Alberti
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Mar del Plata

El *Monólogo* de Novalis. Texto, comentario y consideraciones sobre sus vínculos con la "ironía" romántica

Resumen
El *Monólogo* de Friedrich von Hardenberg (Novalis) fue considerado con frecuencia (desde 1960 y *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* de Strohschneider-Kohrs) un ejemplo notable de puesta en práctica de la "ironía" romántica. Sin negar la legitimidad de las perspectivas que detectan en el ensayo *determinados elementos* irónicos, aquí se considera, sin embargo, que, como se señalara hace poco tiempo (Bergengruen 2014), no se trata de un texto que exprese *en última instancia* una perspectiva compatible con la de la ironía romántica. Se sugiere que este pretendido alejamiento, en términos globales, respecto de la ironía en el *Monólogo*, puede ser tenido por una evidencia, entre otras, de un fenómeno que en la producción "tardía" de Novalis es una tendencia característica y no un caso aislado.

Palabras clave
Novalis – *Monólogo* – lenguaje– poesía– ironía romántica

Novalis' *Monologue*. Text, Commentary & some Considerations about its Bonds with Romantic "Irony"

Abstract
Friedrich von Hardenbergs (Novalis') *Monologue* has often been considered (since 1960 and Strohschneider-Kohrs' *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*) a noteworthy example of implementation of romantic "irony". Without denying the legitimacy of such approaches that identify *certain* ironic *elements*, here it is stated, nevertheless, that (as recently asserted: Bergengruen 2014), this text does not *ultimately* express a perspective compatible with that of romantic irony. I suggest that this alleged distancing from irony in Novalis' *Monologue* can be considered a case, among others, of a fact that in "late" Novalis' production is far more a characteristic tendency than an isolated case.

Keywords
Novalis – *Monologue* – language– poetry – Romantic irony

Recibido: 31/12/2017. Aprobado: 16/03/2018.

Hasta el año 2001 solo podíamos *suponer*, a partir de unos pocos indicios, que el *Monólogo* de Novalis había sido redactado entre fines de 1798 y comienzos de 1799. Tampoco se podía saber si el título "Monólogo" provenía de la mano de Hardenberg mismo o había sido incorporado por Eduard von Bülow y Ludwig Tieck, responsables del tercer volumen sumado en 1846 a los dos de la primera edición de las obras de Novalis.[1] Es a esta versión que se remitieron los editores posteriores, dado que el texto manuscrito se daba por perdido.[2] Recobrado el original en 2001, y editado en 2002, hoy sabemos que el título ya se encontraba allí, podemos constatar que el ensayo proviene de 1799 y además tenemos la posibilidad de observar ciertas vacilaciones en la redacción que no carecen de interés. El primer objetivo de este artículo es acer-

[1] La primera edición de las obras de Novalis estuvo a cargo de sus amigos Friedrich Schlegel y Ludwig Tieck. Apareció en 1802 en dos volúmenes que fueron reeditados con diversas modificaciones en 1805, 1815, 1826 y 1837. El volumen sumado en 1846 incorpora, además del *Monólogo*, abundantes fragmentos y testimonios de importancia, y supone un primer paso significativo en la formación de una imagen completa del pensamiento de Hardenberg.

[2] En las aclaraciones a la sección correspondiente de la edición canónica de las obras de Novalis (la *Historisch-kritische Ausgabe*: *HKA*), que se ocupan de los seis *Diálogos* y del *Monólogo*, los responsables aclaran (II, 779) el punto a partir del cual falta el manuscrito (faltaba la parte final del sexto *Diálogo* y el *Monólogo* completo). En su introducción (II, 659-660), Richard Samuel detalla los argumentos para datar el texto, expresa la incerteza respecto del título y explicita la remisión a Bülow.

car a ámbitos académicos de habla castellana (entiendo que por primera vez) el texto en lengua original y en traducción siguiendo este manuscrito recobrado.

Al texto y a la traducción se suman un comentario general y, seguidamente, algunas consideraciones sobre un punto de bastante presencia en la recepción del *Monólogo* y de bastante actualidad en la discusión sobre Novalis: la pregunta por su carácter "irónico" (en el sentido romántico de "ironía") o, mejor dicho, la pregunta en torno a si se trata o no de un texto que pueda / deba ser considerado irónico. En la tercera sección del artículo se aportan algunas reconstrucciones y consideraciones acerca de la discusión sobre este punto, y en la cuarta y última sección nuclear se suman algunas notas sobre la presencia de estrategias compositivas vinculadas a la del *Monólogo* en algunos otros textos de Hardenberg que datan del mismo período. La propuesta general es, en primer término, que, en el *Monólogo*, la instancia irónica es superada por una instancia positiva, y, en segundo lugar, que esta superación de la ironía está presente en general en toda la sección más tardía de la obra de Novalis.

TEXTO

Monolog.[3]

Es ist eigentlich um das Sprechen u. Schreiben eine närrische Sache. Das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meynen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigenthümliche der Sprache, daß sie <sich> blos ~~sich~~ um sich selbst bekümmert weiß keiner. Darum ist sie <ein> so wunderbares u. fruchtbares Geheimniß – daß wenn einer blos spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas bestimmten sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste u. verkehrteste Zeug sagen. Daraus entsteht auch der Haß, den so manche ernsthafte Leute gegen die Sprache haben. Sie merken ihren Muthwillen, merken aber nicht, daß das verächtliche Schwatzen ~~das~~ die unendlich ernsthafte Seite der Sprache ~~sey~~ ist. Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache, wie mit den mathematischen Formeln ~~ist~~ sey – Sie mach~~t~~en eine Welt für sich aus – Sie spielen

[3] Esta nueva edición a partir del manuscrito, a cargo de Heinz Rölleke, apareció en 2002 en el *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (pp. 346-348), junto a una reproducción facsimilar. En el texto de Martin Endres (2008) se publicó también un facsímil junto a una transcripción diplomática y a aclaraciones sobre la transmisión del manuscrito y sobre las divergencias entre la edición de 1846 y el original. Una versión digitalizada por Jochen A. Bär (2015) se encuentra accesible online en http://www.zbk-online.de/texte/A0050.htm. Aquí se consigna el texto tal como apareció en Bergengruen (2014), que reproduce con una fidelidad razonable todos los aspectos del original. Las tachaduras se corresponden con las de Novalis; las palabras entre paréntesis angulares son adiciones suyas (en el texto, incorporadas mediante líneas que se desprenden del renglón) y las palabras con puntos debajo (puntos que ya aparecen en el manuscrito) son palabras tachadas pero que debían ser reincorporadas.

nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge. Nur durch ihre Freyheit sind sie Glieder der Natur u. nur in ihren freyen Bewegungen äußert sich ~~der Naturgenius~~ die Weltseele und macht sie zu einem zarten Maaßstab u. Grundriß der Dinge. So ist es auch mit der Sprache – wer ein feines Gefühl ihrer Applicatur, ihres Takts, ihres musicalischen Geistes hat, wer in sich das zarte Wirken ihres~~r~~ ~~G Nat~~ innern Natur vernimmt und darnach seine Zunge oder seine Hand bewegt, der wird ein Profet seyn, dagegen wer es wohl weis, aber nicht Ohr u. Sinn genug für sie hat, Wahrheiten wie diese schreiben ~~wird~~, aber von der Sprache selbst <zum Besten> gehalten u. von den Menschen, wie Cassandra von den Trojanern, verspottet werden wird. Wenn ich damit das Wesen u. Amt der Poësie auf das deutlichste angegeben zu haben glaube, so weiß ich doch, daß es kein Mensch verstehn kann und ich ganz was albernes gesagt habe, weil ich es habe sagen wollen, und so keine Poësie zu stande kömmt. Wie wenn ich aber reden müßte? ~~und dieser Sprach~~trieb zu sprechen das Kennzeichen der Eingebung der Sprache, der Wircksamkeit der Sprache in mir wäre? und mein Wille nur auch alles wollte, was ich müßte, so könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen u. Glauben Poësie seyn und ein Geheimniß der Sprache verständlich machen? und so wär ich ein berufener Schriftsteller, denn ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter?

Monólogo.[4]

Ocurre algo loco, en verdad, en torno al hablar y el escribir. La auténtica conversación es un mero juego de palabras. Solo cabe asombrarse por la equivocación ridícula de la gente, que cree que habla en relación con cosas. Lo que es precisamente lo más propio del lenguaje (el hecho de que solo se ocupa de sí mismo) no lo sabe nadie. Por esta razón es un misterio tan asombroso y tan fecundo que uno, al hablar solo por hablar, enuncie precisamente las verdades más grandiosas, las más originales. En cambio, si quiere hablar de algo determinado, entonces el chistoso lenguaje le hace decir las cosas más ridículas y erradas. De aquí proviene también el odio que tienen tantas personas serias contra el lenguaje. Advierten su ligereza, pero no advierten que ese despreciable charlar es el lado infinitivamente serio del lenguaje. Si uno pudiera siquiera hacerle entender a la gente que con el lenguaje ocurre lo mismo que con las fórmulas matemáticas... Estas constituyen un mundo en sí mismas; juegan solo consigo mismas; no expresan sino su maravillosa naturaleza y precisamente por eso son tan expresivas – precisamente por eso se espeja en ellas el singular juego de relaciones de las cosas. Solo por su libertad son miembros de la naturaleza y solo en sus movimientos libres ~~el genio de la naturaleza~~ el alma del mundo se manifiesta y las hace delicada medida y modelo de las cosas. De igual modo ocurre con el lenguaje: aquel que tiene un sentimiento refinado de su digitación, de su compás, de su espíritu musical, aquel que oye en sí

[4] Las traducciones presentes en el artículo son propias. De las marcas gráficas presentes en el original del *Monólogo* conservo, en la versión española, las que impactan de manera perceptible en el sentido del texto y descarto las que obedecen a cuestiones gramaticales o las que no implicarían ninguna variante en el texto castellano (la variación en la posición de "*sich*", la alternancia "*ist*" / "*sey*", etc.).

mismo el delicado efecto de su ~~g[enio]~~ ~~nat[uraleza]~~ naturaleza interior y mueve luego la lengua o la mano, este será un profeta; por el contrario, aquel que sepa sobre él pero no tenga el oído y la percepción necesarias escribirá verdades como esta pero el lenguaje mismo le tomará el pelo y los hombres se burlarán de él como hacían los troyanos con Casandra. Aunque yo crea haber indicado con esto la naturaleza y la misión de la poesía de la manera más clara, sé, sin embargo, que no lo puede entender persona alguna y que he dicho algo muy tonto, ya que quise decirlo y ninguna poesía surge de este modo. Pero ¿cómo sería esto si yo hubiera estado forzado a hablar?; ¿~~si este~~ impulso ~~lingüístico~~ de hablar fuera el rasgo distintivo de la inspiración del lenguaje, de la eficacia del lenguaje en mí?; ¿si mi voluntad solo quisiera aquello que yo estuviera forzado a hacer? ¿Podría, entonces, ser esto finalmente poesía sin que yo lo supiera o lo creyera?, ¿y haber hecho comprensible un misterio del lenguaje?, ¿y yo sería, entonces, un escritor competente, ya que un escritor, acaso, no es más que un poseído por el lenguaje?

COMENTARIO GENERAL

La primera tesis del texto, anticipada prudentemente por la aclaración de que se trata de algo "en verdad loco", supone un conflicto de naturaleza paradojal entre el contenido de lo que se afirma y el hecho mismo de afirmarlo: el monologante *sostiene* que las palabras no están por las cosas, que las afirmaciones realizadas con intención comunicativa no pueden prosperar, que la *pretensión* de referencialidad está a tal punto destinada al fracaso que resulta incluso ridícula. El lenguaje, en rigor, "solo se ocupa de sí mismo". El aspecto paradojal, sobre el que reflexiona más adelante el monologante, salta a la vista ya en el punto de partida: si la tesis sostenida al comienzo del ensayo es correcta, y se la comprende como correcta, entonces es, por eso mismo incorrecta.

Corresponda o no tomar en un sentido más o menos técnico el término "loco" ("*närrisch*") de la primera frase[5], en cualquier caso está claro que la comprensión del lenguaje que será desarrollada desde el comienzo en el *Monólogo* ha de chocar contra las pretensiones corrientes del pensamiento (como corresponde, por lo demás, a una auténtica "*pará-doxa*", a una contravención de las nociones de aceptación general). El *intento* de transmitir un mensaje es lo que hace naufragar la buscada transmisión. Y, sin embargo, se da el "misterio tan asombroso y fecundo" de que puede ocurrir que, no existiendo la *pretensión* de comunicar, sí sea expresado y transmitido algo; y no solo algo, sino "las verdades más grandiosas, las más originales". El monologante sabe, desde el comienzo, que en el hecho de la comunicación lingüística hay algo que ocurre, sin remedio, *a espaldas* del enunciador: si este se propone enunciar una determinada afirmación, fracasa. La causa de esto último se atribuye aquí a un capricho del "chistoso lenguaje", expresión resignada que parece indicar que esto obedece a la naturaleza de las cosas, que es algo que sencillamente "ocurre".

Todo el inicio del *Monólogo*, en marcado contraste con el cierre, encadena varias frases enunciadas mediante expresiones impersonales o con sujetos indefinidos ("ocurre"; "la gente"; "nadie"; "uno"; "tantas personas", etc.): el comienzo del texto ubica el objeto de estudio, el fenómeno del lenguaje, en un espacio exterior en el que *sucede* el hecho que se toma como punto de partida. *El*

[5] Véase, a este respecto, Bergengruen 2014: 202 ss.

hecho o quizás mejor *los* hechos que se toman como punto de partida.

Las dos caras de la primera tesis del *Monólogo*, en efecto, forman en conjunto una figura armónica pero no se suponen mutuamente sino que tienen, cada una, una entidad independiente: por un lado, se sostiene que no es posible tener éxito en una búsqueda voluntaria de comunicación; por el otro, se sostiene que sí es posible tener éxito en un hecho lingüístico involuntario (al "hablar por hablar"). De aquí en adelante, el *Monólogo* extrae las conclusiones y preguntas que surgen de esta doble afirmación inicial.

En primer lugar hay una célebre comparación de las palabras con las fórmulas de la matemática. Estas fórmulas no están en reemplazo de nada ni remiten, en sí mismas, a nada. Con ellas puede jugarse a voluntad porque ellas "juegan solo consigo mismas; no expresan sino su maravillosa naturaleza". Llama la atención el punto que Hardenberg elige destacar a propósito de las fórmulas matemáticas. En términos convencionales, la falta de contenido de los elementos de la aritmética, o, lo que es lo mismo, su naturaleza esencialmente *formal*, vincula más bien a la disciplina con la perfección vacía y (por así decir) "infértil" (o "analítica") de la lógica, un lenguaje por el que Hardenberg no sentía, en 1799, la mayor afinidad. Sin embargo (esto es lo que advierte el monologante), dicho carácter netamente formal también se corresponde con una ilimitada maleabilidad. Una cifra, un signo, un algoritmo, una relación matemática cualquiera: todos son elementos que pueden ser modificados caprichosamente por otros, generando, con esto, los más diversos resultados. Es la "libertad" del lenguaje matemático lo que Hardenberg aspira a devolverle al lenguaje del hablar y el escribir.

Este último es un tema que ya se encontraba presente en el pensamiento de Hardenberg desde las últimas series de apuntes de los así llamados *Fichte-Studien*, es decir, en 1796. El lenguaje (*este* lenguaje que "habla por hablar" del que trata el *Monólogo*) no reproduce (no podría reproducir) sino que *produce*, crea libremente. Ya en los *Fichte-Studien* podemos encontrar rastros del surgimiento de esta idea y también de la siguiente apreciación: únicamente en este lenguaje libre, desprovisto de ataduras y pretensiones desatinadas (lenguaje que se identifica con el del arte, que "muestra por mostrar"), se establece el auténtico vínculo con la realidad, se cobra conciencia de la jurisdicción que se posee sobre el mundo alrededor.[6]

Aquí, en el *Monólogo*, se sostiene que las fórmulas matemáticas (y, en consecuencia, las palabras) solo expresan su propia naturaleza y *por esa razón* son tan expresivas. De hecho, la manifestación de este libre juego de arbitrariedades ejemplificado por las fórmulas matemáticas resulta más próxima a la realidad que las expresiones que se proponen representarla:

[6] "Despertamos la actividad cuando le damos una materia estimulante. /El yo debe ponerse como el que muestra./ Lo esencial de la mostración es aquello que es lo accesorio del objeto/ ¿Hay alguna fuerza de mostración particular, que muestre solo por mostrar? – Mostrar por mostrar es un mostrar *Libre*. Con esto solo se quiere indicar que no es el objeto como tal sino *el yo*, en tanto fundamento de la actividad, el que debe determinar la actividad. De este modo, la obra de arte obtiene un carácter libre, autónomo, ideal – un espíritu imponente – pues es producto *visible* de un yo" (*HKA* II: 282 [*Fichte-Studien*: 633]). De la bibliografía sobre los *Fichte-Studien*, aquí apenas mencionados, destaco, por la importancia que muy oportunamente le dieron a estas ideas sobre el lenguaje del arte, los estudios clásicos de Dick (1967), y Hannah (1981). En la reconstrucción de Uerlings (1991) hay referencias bibliográficas adicionales. Para aportes posteriores véanse, por ejemplo, Frank (1998), Loheide (2000 y 2002) y Waibel (2006).

> por eso se espeja en ellas el singular juego de relaciones de las cosas. Solo por su libertad son miembros de la naturaleza y solo en sus movimientos libres ~~el genio de la naturaleza~~ el alma del mundo se manifiesta y las hace delicada medida y modelo de las cosas.

Si solo un lenguaje desatado, no pensado, completamente abierto y libre, consigue "espejar" de mejor manera la realidad, será, entonces, porque la realidad misma no obedece, en principio, a un ordenamiento obediente a reglas. Por cierto, el reemplazo de la expresión "el genio de la naturaleza" por "el alma del mundo" parece haber surgido de la intención de enfatizar la inexistencia de un *propósito*: el "genio" de la naturaleza podía dar la idea de una fuerza consciente, de una voluntad, mientras que la concepción de la naturaleza con la que se identifica la libertad de las fórmulas matemáticas la hace proceder de modo casual, espontáneo, anárquico.

Ahora bien, aquí se sostiene que esto mismo, que puede ser dicho de las fórmulas matemáticas, se ajusta igualmente al lenguaje. Es cuando se procede con total libertad, cuando se juega, cuando se habla "por hablar", que puede reflejarse la auténtica naturaleza de la realidad. Aquí, sin embargo, se plantea un conflicto evidente (un conflicto característico de la obra de Novalis en general): si se trata de un código desprovisto de reglas fijas, ¿cómo se lo entiende?, ¿cómo se lo aprende?, ¿cómo se lo enseña?, etc. La comunicación mediante el lenguaje, en los términos convencionales, suponía la persistencia de determinadas reglas y la aceptación del vínculo entre la expresión y lo expresado que el *Monólogo* comienza por disolver. ¿De qué modo, entonces, puede tener éxito el lenguaje una vez que las condiciones normales de dicho éxito fueron impugnadas?

El monologante percibe el conflicto y, lejos de retroceder, recoge el guante y propone la siguiente visión sobre la posibilidad de comprender el lenguaje: solo quien tiene "un sentimiento refinado de su digitación, de su compás, de su espíritu musical, aquel que oye en sí mismo el delicado efecto de su ~~g[enio]~~ ~~nat[uraleza]~~ naturaleza interior y mueve luego la lengua o la mano, este será un profeta".[7]

La imagen para expresar la falta de condicionamientos proviene ahora, de un modo mucho más próximo a las consideraciones habituales, del ámbito de lo musical: el lenguaje del habla procede como el lenguaje de la música y exige, como este, un cierto "sentimiento", un sentido especial que requiere, a su vez, de una formación que dista mucho de la que proveen los "años académicos".[8] Este sentido "especial" nos hace pensar, más bien, en lo que (aproximadamente en la misma época) apuntaba Hardenberg sobre la comprensión poética:

[7] La inferencia "*Genius*" para la letra "*G*" posteriormente tachada la tomo de Bergengruen (2014). Resulta verosímil a partir del término "*Naturgenius*" presente (también tachado) poco antes. Tras descartar en una primera instancia esta variante *G*[*enius*] (posiblemente por las mismas razones por las que había descartado antes "*Naturgenius*"), Novalis pensó en "*Nat*[*ur*]" ("naturaleza") y finalmente optó por "*innere Natur*" ("naturaleza interior").

[8] "Los años de aprendizaje son para el discípulo poético – los años académicos para el filosófico.

La academia debería ser un instituto completamente filosófico – solo una única facultad – la institución completa organizada para el estímulo y la adecuada ejercitación de la *facultad de pensar*.

Años de aprendizaje en su sentido más elevado son los años de aprendizaje del arte de vivir. Mediante intentos ordenados sistemáticamente se aprende a conocer sus principios y se adquiere la destreza para proceder según ellos a voluntad" (*HKA* II: 412/413 [*Vermischte Bemerkungen*: 4 / *Blüthenstaub*: 4+5]).

> El sentido para la poesía tiene mucho en común con el sentido para el misticismo. Es el sentido para lo propio, lo personal, lo desconocido, lo misterioso, lo que *ha de ser revelado*, lo casual necesario. Expone lo inexponible. Ve lo invisible, siente lo insentible, etc. La crítica de la poesía es un absurdo" (*HKA* III: 685 [*Fragmente und Studien 1799-1800*: 671]).

Para el lenguaje en general hace falta, según el *Monólogo*, un "sentimiento refinado" que permita *captar* su potencia. Quien sea capaz de dejarse llevar por ella podrá ser "su profeta"; en cambio, el que pueda *entender* el funcionamiento del lenguaje pero "no tenga el oído y la percepción necesarias" será víctima de una condena equivalente a la de la Casandra homérica y, como ella, será incomprendido y consiguientemente ridiculizado. Hay que señalar que este nuevo sujeto hipotético, que *sabe* pero no tiene "oído", parece distinto, como señala Damerau (2000: 117), del que, en el comienzo del ensayo, hablaba por hablar, sin tener ni el saber ni la voluntad de comunicar, y decía de este modo las verdades "más grandiosas y originales". Este segundo personaje sí sabe, pero no habla "por hablar", sino que tiene una intención y es a causa de ella que lo que diga no podrá ser entendido ni reconocido. Sus verdades distan bastante de ser las "más grandiosas y originales": más bien están destinadas, al menos en principio, a ser desatendidas y olvidadas.

Hay un punto clave en este momento de la argumentación: la persona desprovista de ese oído necesario para la comprensión justa del lenguaje podrá decir "verdades *como esta*" (aunque el lenguaje después le "tome el pelo" y acabe dando a parar con el destino recién indicado). A partir de aquí se da la inflexión fundamental del ensayo. La "paradoja" que desde el comienzo del texto acompañaba la reflexión ahora se torna insoslayable, se

hace consciente y se vuelve sobre el monologante mismo. Como si dijera "esto que estoy afirmando, sobre la impertinencia de la pretensión comunicativa de las afirmaciones de esta clase, no puede ser dicho sin contradicción". Acto seguido aparece la primera persona, que asume toda la responsabilidad por ese mensaje que en el hecho mismo de ser emitido contradice su propio contenido.

No parece una decisión caprichosa la de apelar a la primera persona, sino todo lo contrario. La conclusión a la que arribó el monologante plantea un abismo entre un saber que puede ser tenido pero no comunicado y los imposibles receptores; la reflexión pasa de la exterioridad del funcionamiento del lenguaje, de la materialidad inmóvil del "es así", "ocurre", a la interioridad en la que nace el deseo (imposible) de comunicar; el monologante reconoce que *él*, *en esta situación*, cayó en la misma trampa que pretendía denunciar.

"Aunque yo crea haber indicado con esto la naturaleza y la misión de la poesía de la manera más clara, sé, sin embargo, que no lo puede entender persona alguna y que he dicho algo muy tonto, ya que quise decirlo y ninguna poesía surge de este modo". Con esta primera frase se cierra, podría decirse, una sección intermedia del texto, destinada a sostener que el lenguaje tiene la misma arbitrariedad e inmanencia que las fórmulas de la matemática o que la música y que, por ende, verdades "como esta" no pueden ser defendidas sin caer en una contradicción performativa. Por otra parte, aquí también se torna explícita una idea que cabía fácilmente suponer: este lenguaje que pudiera ser espejo del mundo en cuanto falto de reglas fijas y dotado de libertad es, específicamente, el lenguaje de la "poesía". Ahora bien: su "natu-

raleza y misión" no pueden ser *descriptos* en un lenguaje argumental. Aquí el *Monólogo* arribó a una posición irrebasable.

El panorama, en esta instancia del ensayo, parece ofrecer dos alternativas: o bien se abandona la reflexión, ya que aun en el caso en el que fuera correcta sería, *por eso mismo*, errada o imposible de transmitir; o bien se busca una vía por la cual salir del círculo cerrado con el que se dio a parar, al interior del cual la idea defendida, si es falsa, es verdadera, y falsa si es verdadera. La salida, de intentarse, debería implicar un abandono de *este* lenguaje, una apelación a otro discurso. Este otro discurso debería tener, al menos, una propiedad, que es la de *no consistir en enunciados declarativos voluntarios de carácter argumental*.

Podría ser esta la explicación del hecho, tan singular, de que a la sección intermedia del *Monólogo* le siga un cierre compuesto exclusivamente por preguntas. El cambio de estilo, efectivamente, parece asumir la carga de la conclusión a la que se arribó: no se puede argumentar más, porque la argumentación se cancela a sí misma. No queda más vía de escape posible que un salto al vacío. Ahora bien, ¿qué se sugiere con estos interrogantes, en su contenido?

En primer lugar el monologante se pregunta si no estuvo, quizás, "forzado" a expresar lo que expresó; si no estaba obedeciendo a un "impulso" (o "impulso lingüístico") de hablar[9], si no estaba creyendo que quería decir lo que en última instancia *debía* decir...[10] O sea, que se plantea la posibilidad de que el carácter voluntario de sus afirmaciones (carácter que las echaría a perder) no fuera más que ilusorio. Se plantea la posibilidad de algo del orden de la "inspiración", mediante la cual, por así decir, estaría hablando el lenguaje poético mismo sirviéndose, *como mero medio*, del monologante. El término que usa Hardenberg para referirse a esta plasmación del lenguaje poético por boca del monologante es "*Wircksamkeit*" ("eficacia"), término muy presente en su obra teórica y al que acudía con frecuencia al describir una acción con impacto sobre la realidad: se trata, como indica la etimología de "*wirksam*" (de "*wirken*", vinculado a "*werken*" y a "*Werk*", provenientes del mismo origen que el "*érgon*" [*ἔργον*] griego), de una *creación*, de una *producción*, de una intervención activa sobre la realidad. Esta aclaración puede tener cierta relevancia, puesto que ya en los *Fichte-Studien* se señala que

> El arte es la formación de nuestra eficacia [*Wircksamkeit*] – *querer de un modo determinado* – ajustado a una idea – efectuar [*wirken*] y querer son aquí una solo cosa. Solo la ejercitación más frecuente de nuestra eficacia [*Wircksamkeit*], por medio de la cual esta se torna más determinada y potente, forma el arte (*HKA* II: 284 [*Fichte-Studien*: 639]).

Allí se trataba de la posibilidad, que ofrece el arte, de ser *creadores de mundo*, de asumir la fundamental "misión" que "tenemos" de "formar la Tierra" (*HKA* II: 426/427 [*Vermischte Bemerkungen* y *Blüthenstaub*: 4]). Aquí, en el *Monólogo*, esa misma potencia creadora, productiva, podría estar siendo puesta en marcha por el lenguaje poético *a través del yo*.

[9] La edición de Bülow y Tieck (Novalis 1846: 122) consigna "*und dieser Sprachtrieb zu sprechen*"; la *HKA* reproduce esta versión; la revisión del manuscrito muestra que una transcripción correcta ("*und dieser Trieb zu sprechen*") habría evitado, previsiblemente, esta insólita duplicación *Sprach*trieb zu *sprechen*.

[10] O, como lo reformula Bergengruen (2014: 208), si se trataba de un "querer-deber" (*Wollen-Müssen*) y no de un "querer-querer" (*Wollen-Wollen*).

Las implicancias de esta pregunta se expresan en las siguientes:

> ¿Podría, entonces, ser esto finalmente poesía sin que yo lo supiera o lo creyera?, ¿y haber hecho comprensible un misterio del lenguaje?, ¿y yo sería, entonces, un escritor competente, ya que un escritor, acaso, no es más que un poseído por el lenguaje?

Dicho de otra manera: si fuera el caso de que la eficacia del lenguaje poético se hubiera expresado *libre*, sin la intervención (con sus consecuencias) de la *voluntad* del monologante, entonces, ¿podría, ahora sí, ser dicho, comunicado y entendido este misterio, este aspecto "en verdad loco" del "hablar y el escribir"?

La pregunta final del *Monólogo* deja abierta esta posibilidad y le suma otra, que la completa: si fuera el caso de que el monologante efectivamente estuviera actuando bajo un impulso exterior, entonces se trataría de un auténtico escritor, "ya que un escritor, acaso, no es más que un poseído por el lenguaje", hipótesis, esta última, que no se infiere de lo anterior sino que se agrega. El escritor, nos sugiere en el cierre el *Monólogo*, es alguien *en el cual*, *mediante el cual* se expresa el lenguaje.

SOBRE EL CARÁCTER IRÓNICO DEL *MONÓLOGO*

La discusión acerca de la entidad "irónica" (o no) del *Monólogo* puede poseer interés no solo para la respuesta a la pregunta en torno a cuánto hay en Hardenberg de este método irónico tan vinculado a la *Frühromantik* sino también porque se vincula con un aspecto clave de la obra de Novalis y del *desarrollo* de su producción intelectual / poética.

Reseñemos, en primer lugar, una postura que devino canónica sobre la materia y una objeción que se le hizo recientemente, objeción a la que aquí se intentará sumar alguna evidencia.

La obra de Ingrid Strohschneider-Kohrs *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, publicada en 1960 y reeditada con modificaciones en 1977, tiene el notable mérito de ocuparse de la ironía romántica, como indica el título, tanto en su teoría como en su puesta en práctica. Es decir, ¿qué entendían los románticos por "ironía", en tanto teoría sobre el arte?, por un lado, y ¿cómo funciona este método compositivo en la práctica?, ¿cuánto de esto hay *en la obra literaria misma* de los románticos? por el otro.

A Hardenberg se le asigna una posición interesante. Se trata, para la autora, de un escritor cuyas ideas no coinciden con la propuesta de la ironía romántica: el así llamado "idealismo mágico" de Novalis sería un desprendimiento diferente del estado de situación diseñado por Fichte, desprendimiento en el cual la incompletitud característica de la ironía romántica se resuelve, por así decir, en una instancia superadora en la que se salva finalmente el abismo entre lo condicionado y lo absoluto. No se trata solo de que Hardenberg hable poco de "ironía" (y muchas veces en un sentido no tan próximo al que tenía en Schlegel), sino que en verdad su comprensión de la tarea de la literatura *excluye la ironía*: "en el entorno específico de la poética hardenbergeriana", dice la autora, "el concepto de ironía no tiene lugar" (2002: 111).

Sin embargo, en el comienzo de la segunda parte del libro, sobre la puesta en práctica misma del método de la ironía romántica, se analiza largamente (muy largamente, si consideramos la escasa extensión del texto), el *Monólogo* de Novalis como un ejemplo de

ironía romántica llevada a la práctica (2002: 250-273). Strohschneider-Kohrs ve prácticas irónicas en los siguientes aspectos del texto: 1. en la mutua interdependencia de los sectores del ensayo, cada uno de los cuales remite a los restantes y se muestra, por ende, incompleto en sí mismo; 2. en un sentido elevado del término, se ve también la ironía en una renuncia a su versión más sencilla, que se limita a poner una máscara a lo dicho e indica algo mediante su contrario: Novalis manifiesta que se trata de un tema serio, pero esta seriedad es puesta en jaque mediante la elección de un vocabulario por momentos coloquial, mediante una sintaxis muy particular, mediante la alternancia, en una misma frase, de recursos que indican una presunta distancia objetiva y calificativos netamente subjetivos, etc.; 3. en el vínculo ambivalente entre lo expresado y la expresión: en cada etapa del discurso van de la mano *lo que* se dice y *cómo* se lo dice, de modo que lo que el monologante hace (lo que dice o el modo en qué lo dice) no es solamente lo que hace sino que a su vez es una cara (incompleta) de un total al que alude; 4. en el reconocimiento del carácter paradojal de las afirmaciones propias, mediante el cual el monologante le da una entidad a lo afirmado al negarle su validez; 5. en la forma demostrativa que adopta el tono del texto (destinado a negar la posibilidad de una tal demostración); 6. en el carácter progresivo que tiene el *Monólogo*, que va cumpliendo esta progresión con la mencionada duplicidad en la que la expresión se vuelve plasmación del contenido.

Este rastreo de elementos que evidencian prácticas "irónicas" en el *Monólogo* (y el despliegue de estas ideas a lo largo del capítulo de Strohschneider-Kohrs) resulta lo suficientemente convincente como para aceptar la presencia de varios elementos característicos de (o próximos a) la ironía romántica. Parece razonablemente claro que "en él se materializa en un sentido muy preciso la ironía que puede comprenderse, según la concepción de los románticos, como un medio de auto-representación del arte" (Strohschneider-Kohrs 2002: 272). Esta lectura, en ocasiones con algún matiz, conquistó una aceptación generalizada. Sin embargo, queda abierta una pregunta: concedido que se trata de un texto densamente poblado de mecanismos irónicos, ¿podría considerarse, *además*, que se trata de un texto *eminentemente* irónico?

Bergengruen sostiene que no, o, al menos, que el cierre del texto supera las instancias irónicas que lo anteceden. Concede que hay "buenas razones" (si bien "no concluyentes") para llamar "ironía" al mecanismo de "doble negación" que se manifiesta en las secciones iniciales del texto: en primer lugar, en "privar de razón a la razón del lenguaje" y, en segundo lugar, en "referir esta privación a sí mismo". Dos instancias que se corresponderían con las dos primeras de las tres partes del argumento del *Monólogo*. Sin embargo, la tercera, "es decir, la resolución de la auto-negación mediante el impulso o impulso lingüístico" expresa una figura del pensamiento muy diferente de la de la ironía (2014: 210).

En efecto, al menos lo que se sugiere (cuidadosamente enmascarado en la forma de una serie de preguntas) en la sección final del *Monólogo* es un posibilidad que *cancelaría* la ironía presente en las secciones anteriores del texto. Si es posible que lo que se dijo haya sido resultado de un "impulso" exterior, si la mano del monologante estaba siendo movida por una fuerza ajena a su voluntad, si este estaba siendo "poseído por el lenguaje" y, por ende, era un auténtico escritor y había develado efectivamente un misterio del lenguaje... *Si esto efectivamente es así*, entonces se logró escapar del círculo paradojal del que no parecía haber salida.

Ahora bien: ¿en qué medida esto –si fuera concedido– debe ser visto como una objeción al análisis de Strohschneider-Kohrs? A mi juicio, en ninguna medida, o acaso en una muy menor: la afirmación de que el *Monólogo* cancela la ironía con su sección final atañe al desarrollo conceptual del texto pero en ningún modo a su método compositivo. Las "prácticas" irónicas que Strohschneider-Kohrs rastrea en el *Monólogo* están presentes (o cuanto menos uno puede conceder que lo están) con independencia de que la sugerencia final del *Monólogo* sea, en esencia, contraria a la concepción irónica en general. A un análisis como el de Manfred Frank (1989: 351-359), que aborda el *Monólogo* a la luz de la idea de "ironía" en términos más generales, más conceptuales, más filosóficos, y no tanto estilísticos o compositivos, quizás sí pudiera oponerse esta idea de que el cierre de texto suprime la perspectiva irónica de las secciones iniciales. Pero en verdad parece cierto que un texto que acaba sugiriendo una filosofía no irónica no tiene por qué estar privado de expresiones o miradas o incluso concepciones irónicas *a lo largo de su desarrollo*.

Si efectivamente hay que entender el *Monólogo* como un texto que no consiste en una tesis sino en el despliegue (en contenido y en forma) de un proceso de "generación" de una verdad (Link 1971: 91)[11], es entonces particularmente significativo que sobre

[11] Esta idea fue en general bastante aceptada. Está presente, por ejemplo, en el libro de Strohschneider-Kohrs (cuyo análisis vuelve insistentemente en este punto), en Link (1971), en Lohse (1988), etc. Parece estar también de fondo en la referencia que hace Heidegger (1985) al *Monólogo*. En cambio, contra esta idea se manifiesta desde un primer momento Damerau (2000: 115). Matuschek (1996) apunta en general a que es falso que lo central del *Monólogo* pase más por el "cómo", por el modo de la expresión, que por el "qué", por su contenido. De los vínculos del *Monologo* con Heidegger se ocupa, por ejemplo, Eikels (2000).

el final del recorrido se abra esta perspectiva según la cual *sí podría ser* que tuviera éxito esta creación (involuntaria desde el punto de vista del monologante) de un auténtico mensaje poético.

Con justicia advierte Damerau (2000: 122) que el cambio de dirección sobre el final del *Monólogo* implica un "giro de 180 grados" en la lógica del texto: ya no estamos tratando con un lenguaje realmente "autónomo", "espontáneo", sino más bien con un lenguaje producto de una especie de voluntad. Claro que esta voluntad no residiría en el monologante, en la mente de quien escribe el texto, sino que transitaría directamente hasta su mano desde un origen incierto pero en todo caso exterior.

Bergengruen busca, para esta resolución del *Monólogo*, una influencia distinta de la ironía romántica, otra fuente, y argumenta en favor de la identificación de aquello que estaría detrás de las reflexiones finales del *Monólogo* con el pensamiento de Jakob Böhme. Esta identificación resulta un tanto forzada y, sobre todo, innecesaria. El interés de Novalis por Jakob Böhme es explícito y los puntos de contacto entre ambos pensamientos saltan a la vista.[12] Por lo demás, cabría fácilmente suponer que en general en las reflexiones de Hardenberg está presente una herencia que, entre otros, tiene como protagonista destacado a Böhme. Pero hacer provenir el cierre del *Monólogo* de esta fuente *de manera directa*, lo que implica mucho más que señalar un notorio "aire de familia" o una influencia de orden global, parece pecar, en primer

[12] La influencia de Böhme sobre Novalis (y en general sobre la *Frühromantik*) fue repetidamente estudiada, ya por Ederheimer (1904) y Feilchenfeld (1922) y posteriormente por Paschek (1966), Heinrich (1975) y de nuevo Paschek (1976). Bergengruen sostiene que de la tradición de estudios sobre la materia su artículo (2014) es el primero en abordar como texto prioritario el *Monólogo*.

lugar, por exceso, en la ponderación de la influencia de Böhme sobre Hardenberg, y, en segundo lugar, por defecto, en la consideración de la originalidad de la perspectiva de Hardenberg. Esto no obstante, lo que tiene (entre otras cosas) de meritorio el análisis de Bergengruen es que concentra la atención sobre un cierre en el que parece claro que la ironía ya fue superada y convoca a analizar este desenlace del *Monólogo* (y con él su recorrido completo) desde otro punto de vista.

Este será el punto de partida de la sección conclusiva del artículo, cuyo propósito es vincular el desarrollo final del *Monólogo* con otros desarrollos equivalentes en la obra de Novalis mismo.

LA SUPERACIÓN DE LA IRONÍA EN LA OBRA DE NOVALIS

La alternancia entre una perspectiva inicial en sintonía con la ironía romántica y una resolución que supera esa instancia puede considerarse característica de muchas obras del último período productivo de Hardenberg. Desde cierta perspectiva podría decirse que este recorrido es incluso equiparable al recorrido de su obra en general. No es aquí el contexto para abordar la última hipótesis. Sí se tratará en este apartado final de algunas cuestiones vinculadas con lo primero, es decir, con los modos en que puede verse presente en las obras más tardías de Novalis en general una tendencia a la *superación* de la ironía. Superación que se ejecutaría mediante la esforzada conquista de una instancia más elevada, positiva. Por supuesto, se trata de un repaso que solo pretende rozar la superficie de cada una de estas obras, apenas más que mencionadas, con la única intención de ejemplificar, en el plano más general y comprensivo, esta dinámica pretendidamente propia de las últimas producciones (o proyectos) de Novalis.

Uno de los planos en los que puede verse con mayor claridad el germen de esta tendencia al abandono de la ironía se hace visible ya en la reflexión sobre la entidad del fragmento y sus consecuencias. Ya en 1798, la etapa más marcada por la producción de fragmentos (a propósito, un género particularmente apto para la expresión de la ironía romántica), Hardenberg manifestaba reservas respecto del género fragmentario como fin en sí mismo y respecto de la forma característicamente irónica de renuncia a lo absoluto.

Leemos en uno de sus apuntes agrupados como *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*, de la primera mitad de 1798 en este caso, lo siguiente:

> Como fragmento, lo incompleto aparece, al menos, del modo más tolerable posible, y, por ende, esta forma de expresión es recomendable para aquel que aún no está listo respecto del todo – pero, en cambio, tiene para aportar atendibles opiniones sueltas (II: 595 [318]).

El fragmento es la forma "más tolerable posible" para lo imperfecto, para lo inconcluso. Esto, *hasta aquí*, parece encontrarse en perfecta sintonía con la ironía romántica: hay una limitación irreductible e inherente a la naturaleza humana que en el fragmento se revela y se reconoce de un modo particularmente justo. La innovación en la cita, sin embargo, es la idea de que esta forma expresiva es la más apropiada para quien *todavía no puede apuntar al todo*. De lo cual se infiere que hay una posible instancia posterior en la que las aspiraciones pueden ser mayores y a la que, por consiguiente, corresponde otra forma expresiva.

El resto de la anotación recién citada deja suficientemente en claro que se trata de un apunte de uso privado, de una nota personal, y uno podría suponer que se trata de la puesta por escrito de una vacilación pasajera y poco meditada. En carta a August Cölestin Just del 26 de diciembre del mismo año de 1798, no obstante, volvemos a encontrar expresa una idea cercana:

> Me alegra que mis pensamientos inconexos [se refiere a los fragmentos de *Glauben und Liebe*] le hayan ocupado algunas horas – siempre y cuando sean para Usted lo que fueron y son todavía para mí: comienzos para interesantes cadenas de pensamientos – textos para pensar. Muchos son piezas de juegos y solo tienen un valor transitorio. En otros, por el contrario, busqué estampar el carácter de mi convicción más profunda (IV: 271).

Una misma perspectiva parece manifestarse también, de un modo particularmente elocuente, en la imagen con la que Novalis eligió equiparar, en contextos de mucha visibilidad, a sus fragmentos (una analogía utilizada tanto en el epígrafe como en el cierre de *Blüthenstaub*): me refiero a la imagen (¡tan diferente de la del erizo de Schlegel!) de la "semilla". El epígrafe de *Blüthenstaub*, un dístico elegíaco, dice lo siguiente:

> Amigos, está pobre el suelo, semillas en abundancia debemos
> Arrojar, para que se nos den cosechas siquiera modestas
> (II: 413).

Y el fragmento de cierre del conjunto sostiene:

> El arte de escribir libros no ha sido inventado todavía, pero está a punto de ser inventado. Fragmentos de esta clase son semillas literarias. Entre ellas habrá, por cierto, algún granito estéril – sin embargo, con que solo alguno brotara... (II: 462/463 [104/114]).

En ambos casos se alude a un estado de cosas deficitario, en el que el fragmento puede intervenir como estímulo para otros desarrollos posteriores *diferentes* del fragmento: los fragmentos son semillas destinadas a brotar dando lugar a entidades de mayor envergadura, son gérmenes destinados a desplegarse en formas más completas. Es decir, no son fines en sí mismo, ni es un fin en sí mismo su particular aptitud para expresar una limitación.[13]

No parece casual que por esta misma época Novalis haya ido dejando ir la idea de *El discípulo / Los discípulos en Sais* como un conjunto de fragmentos sobre la naturaleza y haya pasado a pensar el proyecto bajo la forma de la narración. ¿Se trataría, quizás, de que la insuficiencia del fragmento "respecto del todo" podía ser superada por la forma de la novela? En efecto, en la novela sí podría abordarse un todo, sí sería factible mostrar un *proceso*, un *desarrollo a través del cual* podría conseguirse, tal vez, *trascender* el plano de la limitación. Por cierto, la novela (lo que llegó a redactar Novalis) trata, precisamente, de una *progresiva* iniciación mediante la cual se habría de acceder al de-velamiento del len-

[13] En términos más nítidamente filosóficos, la idea de que la instancia de limitación, de reconcentración e interioridad, debe ser seguida por una etapa de proyección y despliegue *hacia afuera*, productiva, libre, está expresa en el fragmento de *HKA* II: 422/423 [26/24], fragmento que siempre debería ser tenido en cuenta en el análisis de la famosa cita sobre el "camino misterioso" hacia adentro en *HKA* II: 416-418/417-419 [17/16].

guaje cifrado (*Chiffernschrift*) o maravilloso (*Wunderschrift*) de la naturaleza (I: 79).

La posibilidad de superar las limitaciones del pensamiento y del lenguaje de la argumentación, aquí, viene dada en el mayor grado (lo que constituye un hecho de la mayor relevancia) por un cuento maravilloso: el *Märchen* de Hyazinth y Rosenblüthe. En la parte final del *Märchen*, Hyazinth llega finalmente a la morada de Isis y allí, para concluir su aprendizaje, para poder correr el velo de la diosa, *se duerme*, es decir, que se desprende de todo resto de conciencia y se entrega al poder mágico del sueño. La explicación no deja lugar a dudas: "Entre fragancias celestiales se quedó dormido, porque solo el sueño podía llevarlo a lo más sagrado" (I: 94-95). Lo interesante aquí es que luego de este acto de silenciamiento del *lógos* el personaje *logra efectivamente* descorrer el velo de Isis y acceder al secreto que se oculta en lo profundo de la naturaleza y que está vedado a un abordaje intelectual del mundo. Las imposibilidades que la sola idea de "escritura cifrada" implica son finalmente anuladas por la potencia del sueño y por la del *Märchen*.[14]

Algo equivalente a lo que se narra en el *Märchen* de Hyazinth y Rosenblüthe ocurre en los *Himnos a la noche*. Allí el yo lírico transita un doloroso proceso que va, desde una inicial veneración de la luz, compartida con todos los seres "dotados de sentidos", a una posterior inclinación hacia los misterios de la "inefable" noche (Himno 1), a la veneración convencida de esta última y de todos sus vecinos semánticos y metafísicos (el sueño, las sombras, el ocaso, etc.) con sus poderes (Himno 2), a una posterior posición de impotencia, de indefensión ("miraba entonces alrededor en busca de ayuda y no podía ir hacia adelante, tampoco hacia atrás"), a la visión (Himno 3), íntegramente reconfortante y reconstructiva, del "otro lado" de la "montaña fronteriza" (la *Grenzgebürge*) y la calma y la confianza que provienen de dicha visión (Himno 4).

Hay, en los *Himnos a la noche*, todo un desarrollo que apunta a "culminar" (siempre que se acepte que el tercer *Himno* funciona como articulación y momento "culminante" del conjunto completo de seis) en la afirmación de la posibilidad de ver, aunque sea mínimamente, aunque sea de manera pasajera, aunque sea después de un esfuerzo ingente y aunque se trate de una visión intransferible, hacia más allá de los límites de lo cognoscible. La limitación a la que la naturaleza humana está, en principio, expuesta de manera irremediable; la limitación de lo finito en su deseo de lo infinito que se expresa del modo más exitoso en la ironía romántica, es aquí nuevamente vencida.

Todo lo que podemos saber sobre el proyecto de Novalis para la segunda parte de *Heinrich von Ofterdingen* apunta en esta misma dirección. La primera parte de la novela, que conservamos completamente redactada y suficientemente revisada por Novalis, es un proceso de formación del protagonista: un proceso de formación que atañe fundamentalmente a su habilidad como poeta (y, por lo tanto, como creador). Pero toda esta primera parte (llamada significativamente "La espera"), en la que Heinrich *nunca canta* (mayormente se limita a recibir instrucciones, ideas y enseñanzas, a oír relatos y canciones de otros y a permanecer más o menos maravillado, más o menos perplejo e improductivo) debía dar frutos en la segunda ("La consumación"), en la que Heinrich finalmente cantaría, en la que se integraría con los restantes ór-

[14] Vínculos del *Monólogo* con *Los discípulos en Sais* son también destacados en otros estudios sobre el ensayo, como el ya citado de Strohschneider-Kohr (2002) o el de Schaber (1974).

denes del ser y en la que habría de ejercer su capacidad poética de creación de mundo. Todo lo que en la primera parte era expectativa, posibilidad, fantasía, anhelo, o *Märchen* en el mejor de los casos, en la segunda debía ser llevado a la práctica, debía ser concreción.

Por último, si analizamos los apuntes de Novalis contemporáneos a la redacción de estas obras (en especial los correspondientes al *Allgemeines Brouillon* y los del apartado *Fragmente und Studien 1799-1800* de la *HKA*, pero ya desde los *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*) encontramos muy abundantes referencias al poder realizador de la poesía, al carácter de "mago" del poeta y encontramos también los muy escasos (aunque muy estimados) fragmentos en los que aparecen referencias expresas al "idealismo mágico" que con tanta insistencia se ligó al nombre de Novalis como un rótulo fijo para su pensamiento místico-filosófico.

En toda esta abultada serie de anotaciones encontramos nuevamente la renuncia a aceptar que el último o más elevado destino del lenguaje y el actuar humanos consiste en la aceptación y mostración de las propias limitaciones. Y, consiguientemente, la pretensión de superar este plano irónico y suplantarlo por una perspectiva definitivamente más ambiciosa y profunda respecto de las potencialidades de la psiquis y la capacidad expresiva del hombre.[15]

[15] Véase, por ejemplo, *HKA* II: 534 [36], II: 546 [109], II: 554 [125], II: 583–584 [248], II: 587 [256], II, 600 [349], II: 647 [473], III: 297 [322], III: 419-420 [779], etc., y, para los usos concretos de "idealismo mágico" (o "idealista mágico"), *HKA* II: 605 [375], III: 301 [338], III: 315 [399], III: 384-385 [638], III: 385 [642] y III: 430 [826].

CONCLUSIÓN: LA SUPERACIÓN DE LA IRONÍA EN EL *MONÓLOGO*

En el *Monólogo* el recorrido parece seguir pasos similares. El primero es el reconocimiento de la limitación, de la incapacidad: el monologante advierte que es imposible un lenguaje con pretensiones de referencialidad. No se puede transmitir voluntariamente un mensaje. En una segunda etapa, asumiendo las consecuencias que su teoría debe hacer recaer sobre sí misma, él mismo afirma que su propio mensaje, en el caso de que fuera correcto, es un mensaje imposible: advierte que por más correctas que pudieran ser "verdades como esta" no podrán ser comunicadas, ni entendidas por los demás.

Hasta este punto, tenemos a la vista un encadenamiento de reflexiones muy ajustadamente irónico. *Hasta este punto*, el discurso del monologante cumple a la perfección lo que se espera de la ironía romántica, es decir: que *exhiba* auto-conciencia acerca de las limitaciones que tiene en su búsqueda de proyección, de despliegue, y que mediante esa exhibición y de la "voluntaria renuncia de lo absoluto" facilite el único vínculo posible con ese plano inabordable de la realidad, que es el vínculo, precisamente, de la renuncia, de la negación, del reconocimiento de lo ausente.

El cierre del *Monólogo*, sin embargo, no es este. No termina, como quizás habría sido natural para un texto esencialmente irónico, demostrando esta autoconciencia. El sujeto que enuncia el *Monólogo* decide dar un vacilante paso más: pregunta por la posibilidad de un mensaje que no hubiera sido dictado por su propia voluntad sino por una fuerza ajena y superior a ella. Y pregunta si acaso en un tal escenario el *Monólogo* podría haber sido un auténtico develamiento de un gran misterio del lenguaje. El desenlace del ensayo propone, bajo la prudente forma de la interroga-

ción, un mundo posible en el que la comunicación sí es factible aunque (y porque) ocurre a espaldas de quien emite el mensaje. Si fuera el caso, quizás de trataría de un auténtico escritor competente.

Esta dubitativa propuesta final del *Monólogo*, en la medida en que expresa efectivamente una propuesta, se aparta de la perspectiva irónica: el "impulso" que *podría* estar guiando la mano del monologante *podría* estar venciendo las insuficiencias del lenguaje argumental. Sobre la naturaleza de dicho "impulso" el *Monólogo* no dice mucho. Las fuentes a las que podría remitir esta noción son sin dudas múltiples y diversas. En algunos casos (el de Jakob Böhme es uno de ellos) hay aires de familia suficientemente claros; otros quizás serán más difíciles de percibir. Seguramente valdría la pena hacer un rastreo lo más exhaustivo posible de estas posibles fuentes o inspiraciones.

El intento a lo largo de este artículo fue, en primer lugar, sumar algún argumento que diera mayor consistencia a la propuesta de que esta posibilidad que se abre sobre el final del *Monólogo* supone una *superación* (o, sin matices valorativos ni jerárquicos, un *abandono*) de la ironía romántica, y, en segundo lugar, sugerir que este alejamiento respecto de la ironía puede considerarse propio del pensamiento de Hardenberg, sin necesidad de mayores remisiones a obras ajenas, en la medida en que está en sintonía con toda su obra "tardía" en general.

REFERENCIAS

BÄR, Jochen A. (2015), edición digital del *Monolog* para el programa "Quellen zur Literatur- und Kunstreflexion des 18. und 19. Jahrhunderts (1760–1840)" de la universidad de Vechta, accesible online en http://www.zbk-online.de/texte/A0050.htm.

BERGENGRUEN, Maximilian (2014), "Psychische Kur mit den Mitteln frühneuzeitlicher Mystik. Novalis' *Monolog* als Dialog mit Jakob Böhme", *Athenäum*, 24: 201-222.

DAMERAU, Burghard (2000), "Marionetten, Maximen, Monologe. Unwillkürliches, Willentliches und Willkürliches bei Novalis", en *Gegen den strich: Aufsätze zur Literatur* (Würzburg: Königshausen und Neumann): 115-124.

DICK, Manfred (1967), *Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis* (Bonn: Bouvier).

EDERHEIMER, Edgar (1904), *Jakob Boehme und die Romantiker. Teil 1 und 2: Jakob Boehmes Einfluß auf Tieck und Novalis* (Heidelberg: Carl Winter).

EIKELS, Kai van (2000), "Zwei Monologe. Die Poetik der sprechenden Sprache bei Heidegger und Novalis", en Jaeger y Willer (2000: 229-244).

ENDRES, Martin (2008), "„…wenn einer blos spricht, um zu sprechen, ...". Kritische Neuedition des ‚Monolog' von Novalis", *Text. Kritische Beiträge*, 12: 71-78.

FEILCHENFELD, Walter (1922), *Der Einfluß Jacob Böhmes auf Novalis* (Berlin: Ebering).

FRANK, Manfred (1989), *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt/Main: Suhrkamp).

___ (1998), "Von der Grundsatz-Kritik zur freien Erfindung. Die ästhetische Wende in den *Fichte-Studien* und ihr konstellatorisches Umfeld", *Athenäum*, 8: 75-95.

GIRNDT, Helmut & Hammacher, Klaus (comps.) (2002), *Fichte und die Literatur. Beiträge des vierten Kongresses der Internationalen Johann Gottlieb Fichte Gesellschaft, Berlin 03.-08. Oktober 2000, und Ergänzungen* (*Fichte-Studien*, 19) (Amsterdam-New York: Rodopi).

Alberti, *El* Monólogo *de Novalis*, 7-41

HANNAH, Richard W. (1981), *The Fichtean Dynamic of Novalis' Poetics* (Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas: Lang).

HEIDEGGER, Martin (1985) [1959]: "Der Weg zur Sprache", en *Unterwegs zur Sprache (1950-1959)* [*Gesamtausgabe*: 12] (Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann): 227-257.

HEINRICH, Gerda (1975), "Aspekte frühromantischer Böhme-Rezeption. Böhme und Novalis", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 23: 427-439.

JAEGER, Stephan y Willer, Stefan (comps.) (2000), *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800* (Würzburg: Königshausen und Neumann).

LINK, Hannelore (1971), *Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis* (Stuttgart-Berlín-Köln-Mainz: Kohlhammer).

LOHEIDE, Bernward (2000), *Fichte und Novalis: Transzendentalphilosophisches Denken im romantischen Diskurs* (Amsterdam-New York: Rodopi).

___ (2002), "Artistisches Fichtisieren: Zur Höheren Wissenschaftslehre bei Novalis", en Girndt y Hammacher (2002: 109-123).

LOHSE, Nikolaus (1988), *Dichtung und Theorie. Der Entwurf einer dichterischen Transzendentalpoetik in den Fragmenten des Novalis* (Heidelberg: Winter).

MATUSCHEK, Stefan (1996) "Über Novalis' Monolog und kritische Erbauung", *Athenäum*, 6: 197-206.

NOVALIS (1802), *Schriften*, volúmenes I-II, edición de Friedrich Schlegel y Ludwig Tieck (Berlín: Buchhandlung der Realschule).

___ (1846), *Schriften*, volumen III, edición de Ludwig Tieck y Eduard von Bülow (Berlín: Reimer).

___ (1960 ss), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, edición histórico-crítica fundada por Paul Kluckhohn y Richard Samuel y llevada a cabo por Richard Samuel con colaboración de Hans-Joachim Mähl y Gerhard Schulz ["historisch-kritische Ausgabe": *HKA*] (Stuttgart: Kohlhammer).

PASCHEK, Carl (1966), *Der Einfluß Jakob Böhmes auf das Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis)* (Bonn: tesis).

___ (1976), "Novalis und Böhme. Zur Bedeutung der systematischen Böhmelektüre für die Dichtung des späten Novalis", *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*: 138-167.

RÖLLEKE, Heinz (2002), "Jahresbericht 2001/2002", *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*: 317-377.

SAMUEL, Richard (1965), "Einleitung" a la "Abteilung VII: Dialogen und Monolog. 1798/99", en Novalis, *Schriften* [*HKA*]: 655-660.

SANDKAULEN, Birgit (comp.) (2006): System und Systemkritik. Beiträge zu einem Grundproblem der klassischen deutschen Philosophie (Würzburg: Königshausen & Neumann).

SCHABER, Steven C. (1974), "Novalis' "Monolog" and Hofmannsthal's "Ein Brief". Two Poets in Search of a Language", *The German Quarterly*, 47: 204-214.

STROHSCHNEIDER-KOHRS, Ingrid (2002) [1960; 1977]: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (Tübingen: Niemeyer).

UERLINGS, Herbert (1991), *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung* (Stuttgart: Metzler).

WAIBEL, Violetta (2006), ",Filosofiren muss eine eigne Art von Denken seyn'. Zu Hardenbergs Fichte-Studien", en Sandkaulen (2006: 59-90).

LA FOTOGRAFÍA COMO ÍNDEX DE LA REVOLUCIÓN RUSA (1921-1929)

Renata Finelli

Renata Finelli
Universidad Nacional de Córdoba

La fotografía como índex de la Revolución rusa (1921-1929)

Resumen
El presente trabajo pretende analizar la noción de la fotografía surgida en los primeros años de la Rusia revolucionaria (1921-1929). Los estudios tradicionales sobre las imágenes producidas durante este período las inscriben en una perspectiva que la entiende como símbolo icónico. Este artículo se propone examinar el alcance de dicha concepción y, a partir del análisis de la semiótica peirceana y del cruce con elementos del contexto social, repensar el vínculo entre los fotógrafos, la nueva vida soviética y la fotografía. En esta línea, se sugiere que la noción de índex permitiría entender con mayor claridad el rol de la fotografía durante los primeros años revolucionarios.

Palabras clave
Fotografía experimental – vanguardias rusas – técnicas–Peirce– índice

Photography as index of the Russian revolution. 1921-1929

Abstract
The present work analyzes the notion of the photography during the first years of revolutionary Russia (1921-1929). Traditional studies on images that were produced during this period inscribe them in a perspective that understands photography as an iconic symbol. This article discusses the scope of this conception. Taking the analysis of Peirce's semiotics and crossing it with elements of the social context, it proposes to rethink the link between photographers, the new soviet life and photography. In this line, it is suggested that the notion of index would make possible to understand more clearly the role of the photographic during the first revolutionary years.

Keywords
Experimental photography – Russian avant-garde – techniques– Peirce– index

Recibido: 29/09/2017. Aprobado: 23/02/2018.

Es común en la historiografía señalar el papel de la fotografía de los primeros años soviéticos como el *origen* del fenómeno de comunicación de masas de nuestro tiempo (Del Rio 2010), o bien como un antecedente de la actual *fotografía documental*[1], haciendo hincapié en los trabajos de los fotógrafos obreros y en la cámara como una herramienta técnica y popular capaz de registrar la cotidianeidad de los trabajadores (Wolf 2010). Estas perspectivas de estudio sugieren que las experiencias y debates de entonces pueden resultarnos significativos en nuestro actual escenario de medios de comunicación. Recuperan y hacen hincapié en el rol de la imagen como signo *icónico*[2] *o ventana* –documento *fiel* o material objetivo– de la vida del trabajador ruso.

[1] La fotografía documental es un género fotográfico caracterizado por abordar temas sociales y por buscar un impacto en el espectador. Estas imágenes son juzgadas, principalmente, bajo los criterios de fidelidad (por su coincidencia con la realidad a la que representa) y responsabilidad. Comparten ciertos criterios con las fotografías de prensa, como los temas de interés y su fuerte conexión con el objeto representado, aunque mantienen preocupaciones éticas distintas. Véase Rosler [1997] 2007.

[2] El aporte de Charles Peirce tiene un valor significativo en el presente trabajo ya que su análisis conceptual de los signos permite estudiar con precisión las características particulares de la imagen fotográfica frente a otros sistemas de representación. Peirce propone una división fundamental de los Signos (o R*epresentamen*) según el modo de denotar a su Objeto, en *Íconos*, *Índices* y *Símbolos*. Un *Ícono* es aquel que se relaciona con su Objeto predominantemente por similaridad, independientemente del modo de ser de su Objeto (pueden ser clasificados en imágenes, diagramas o metáforas). Un *Índice* es aquel que mantiene un vínculo directo de contigüidad con su fundamento, mientras que el

Lejos de estas afirmaciones, la presente investigación pretende mostrar la visión que se tuvo de la fotografía como *Índex*, entre 1921, cuando se reactivó la producción fotográfica gracias a la implementación de la Nueva Política Económica (NEP, por su sigla en ruso de *Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika*), hasta 1929, cuando comenzó un proceso de alineación de las diferentes producciones fotográficas hacia la propaganda socialista y el fotoperiodismo que quedó, finalmente, determinado en 1932 por el decreto firmado por Stalin, "Acerca de la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas".

Como hipótesis se sostiene que la fotografía sirvió como un nuevo *arte de masas* de fácil acceso y moderno pero también como una herramienta *técnica* que posibilitaba una consumación *unificada* –entre el individuo, su estilo de vida, lo social y el objeto– de la producción artística en línea con las ideas revolucionarias. En otras palabras, que la imagen fotográfica, dada su relevancia técnica, fue entendida como un documento *huella* de los acontecimientos revolucionarios y no simplemente como una mera herramienta de reproducción mimética o técnica.

La investigación toma y combina elementos de la historia cultural rusa, la semiótica y el análisis de textos e imágenes fuentes con el objetivo de aportar a un estudio riguroso de la fotografía que no reduzca sus juicios al manejo técnico de la cámara sino que se interrogue por los diferentes usos que ésta puede adoptar en un contexto determinado. De este modo, se pretende aportar una alternativa significativa para pensar la imagen fotográfica de la Rusia Revolucionaria.

Símbolo está unido a su Objeto por convención (las palabras, oraciones, libros y otros signos convencionales son Símbolos), Peirce 1973.

1. El escenario fotográfico

La Nueva Política Económica, implementada por el gobierno bolchevique en 1921, produjo nuevas preocupaciones dentro del campo artístico. Las opiniones de los artistas en cuanto a la NEP estuvieron divididas. Por un lado, muchos de ellos se sintieron amenazados por la nueva producción de las empresas privadas ya que podría empezar a propagar un nuevo "culto al objeto" burgués (Strigalev 1990: 50), lo que implicaría un retroceso en cuanto a los objetivos que el nuevo modelo artístico se proponía alcanzar. Como afirma Anatoly Strigalev, las nuevas medidas ponían a prueba los valores y la ética comunista amenazando características intrínsecas a ésta como la camaradería, el colectivismo y el rechazo a lo superfluo. Por otro lado, la NEP estimuló la entrada de muchos productos, entre ellos, los fotográficos (Wolf 2010: 32-33). La importación de productos tecnológicos relacionados con el arte, sumado al rechazo de los artistas por la pintura de caballete y al interés artístico por un nuevo estilo –menos abstracto y más *conectado* (Arvatov [1925] 1997) con su Objeto de representación– abrió un nuevo panorama que colocó a la fotografía y al cine en el centro de la escena artística teórica y práctica.

El resurgimiento económico que provocó la NEP afectó directamente a la fotografía que fue un tema recurrente en los diarios, revistas y carteles de esa época, fuertemente fomentada por el Partido, en especial, la fotografía *amateur* y la fotografía de prensa. En palabras de Anatoly Lunacharsky (1875-1933), director del Narkomprós: "Cada ciudadano progresista ha de tener no sólo un reloj, sino también una máquina fotográfica. Con el mismo derecho que la educación general, tendremos en la Unión

Soviética una educación fotográfica" (Legmany y Rouillé 1988: 129).

En 1923 se formaron los primeros círculos de fotografía bajo la dirección de los sindicatos de empresa y de la Sociedad de Amigos del Cine y la Fotografía (ODSKF) y, ese mismo año, se abrió la sección de Fotografía en la Academia Estatal de Bellas Artes (Legmany y Rouillé 1988: 129). A su vez, a través de las organizaciones sindicales, se fundaron clubes obreros que ofrecían actividades educativas y sociales para fomentar la participación obrera en la cultura. La actividad fotográfica fue una de las predilectas ya que, como explica Erika Wolf, "encajaba a la perfección en el programa de los clubes puesto que se encargaba de una actividad cultural positiva con una gran relevancia social" (Wolf 2010: 33):

> Se fundaron círculos fotográficos para los empleados de la industria alimentaria, los jornaleros agrícolas, los operarios textiles, los farmacéuticos y los empleados municipales. Esta actividad se estimulaba desde abajo: los obreros se dedicaban a la fotografía y formaban grupos para desarrollar su interés. (Wolf 2010: 33)

Estas actividades eran coordenadas por el Soviet Municipal de Sindicatos de Moscú (MGSPS) que se encargaba también de la preparación de los líderes fotográficos para quienes –a partir de 1925– se desarrollaron cursos de formación de la mano del fotógrafo Moisei Nappelbaum (1869-1958) (Wolf 2010: 34).

A su vez, la NEP reactivó las actividades que se llevaban a cabo en la Sociedad Rusa de Fotografía (RFO, por su sigla en ruso de *Russkoye Fotografitcheskoye Obshchestvo*) lo que motivó la creación de su propia revista (Legmany y Rouillé 1988: 129) y de

otras especializadas en fotografía como *Ogoniok* (1923-), *Kinofot* (1922-1925), *LEF* (1923-1925), *Novy LEF* (1927-1928) y *Sovestskoe foto* (1926-1931).

Ogoniok fue una de las revistas más emblemáticas del fotoperiodismo soviético. Tenía un punto de vista totalmente nuevo para la prensa de entonces ya que incluía fotomontajes y fotografías totalmente innovadoras desde lo formal. Fundada en 1923, contó con la participación de numerosos fotógrafos reconocidos como Semyon Fridliand (1905-1964) y Arkady Shaikhet (1898-1959). Su jefe de redacción fue Mikhail Kolstov (1898-1940), un periodista soviético apasionado por la fotografía, artífice de un emporio editorial y una red de fotocorresponsales y de agencias fotográficas nacionales e internacionales (Wolf 2010: 34). En 1926, fundó otra de las revistas más significativas de la actividad fotográfica *amateur* y fotoreportrera, *Sovetskoe foto.* De publicación mensual, se consolidó como una de las más importantes de la Rusia revolucionaria. Llegaba a un variado grupo de lectores y alcanzó, a finales de la década de los veinte, una tirada de más de veinticinco mil ejemplares (Wolf 2010: 35). Así describía su creador el papel de la fotografía y de la revista:

> Necesitamos la fotografía para absolutamente todas las ramas de nuestra construcción socialista. De ahí el amplio interés por todas las cuestiones y avances técnicos de esta disciplina. La fotografía está al servicio de la técnica, la industria, la enseñanza, las organizaciones de voluntarios, la prensa, las actividades de agitación y propaganda, la representación de las regiones o la educación física: en todas estas actividades ocupa su lugar la fotografía (…) *Sovetskoe foto* no pretende ser una revista técnico-científica, ni una publicación excesivamente especializada en el campo de la fotografía a pesar de que pretende ofrecer a

> sus lectores toda la información sobre las novedades y los avances de la fotografía (…) sus mayores esfuerzos están dirigidos a ayudar a ese nutrido espectro de fotógrafos aficionados y fotorreporteros. (Kolstov [1926] 2010: 51)

En 1922, Aleksey Gan (1886-1940) –teórico y miembro del Primer Grupo de Constructivistas en Acción– concibió y publicó *Kino-Fot* o *Cinema-Foto*, subtitulada "La revista del cine y la fotografía", una publicación que si bien hacía mención a la fotografía, se dedicó más al desarrollo de la industria cinematográfica. La revista salió seis meses después de que Lenin –en enero de 1922– convirtiera en ley las Directivas sobre Asuntos Cinematográficos. Su aporte para la industria técnica fue fundamental ya que en ella se publicaban todo tipo de avances tecnológicos, además de que funcionaba como un foro abierto de discusión que daba a conocer las diferentes perspectivas en cuanto al nuevo arte (Lodder 2000: 292-293). La revista fue pensada como vidriera de los principios teóricos e ideológicos del Constructivismo. En ella se publicaron, principalmente, los trabajos de los fotógrafos más preocupados por el desarrollo de las prácticas artísticas constructivista como Alexander Rodchenko (1891-1956), Varvara Stepanova (1894-1958) y los demás miembros del Primer Grupo de Constructivistas en Acción. Como explica Christina Lodder:

> *Kino-fot* mostraba que emergía un interés por la fotografía desde los círculos constructivistas y que no era simplemente un desarrollo, un producto del desencanto con la política oficial o un intento desesperado por comprometerse con las políticas realistas. Por el contrario, la revista indicaba que los constructivistas respondían inmediatamente y positivamente a las directivas de Lenin relacionadas con el cine: ellos vieron una propaganda potencial en los dos medios; y se enfocaron en el progreso de la teoría y práctica cinematográfica acercándola a la causa constructivista y viendo formas de extender esto a la fotografía. (Lodder 2000: 293)

Al mismo tiempo, Vladimir Mayakovsky (1893-1930) creó, en 1923, el Frente de Izquierda de las Artes (LEF, por su sigla en ruso de Levy Front Iskusstv) revista que publicaba las nuevas tendencias de los fotógrafos constructivistas. La publicación procuraba agrupar a los diferentes artistas de distintas corrientes –Futurismo, Constructivismo, Realismo, etc.– en una plataforma común estrictamente ligada con la vida cotidiana (*byt*)[3] y el marxismo. Sus publicaciones se dedicaban casi exclusivamente a los debates teóricos internos del Constructivismo. Tuvo dos fases: la primera, entre 1923 y 1925 y, la segunda, entre 1927 y 1928. Fue durante esta segunda etapa que la fotografía cobró más relevancia y se visibilizó con mayor frecuencia junto a textos teóricos específicos sobre las problemáticas fotográficas de entonces.

Entre 1926 y 1927 la fotografía tuvo su momento de explosión entre los círculos de obreros, fotógrafos *amateurs* y fotorreporteros de toda Rusia (Wolf 2010: 34). Con el fin de la NEP y el comienzo del Primer Plan Quinquenal en 1928, el escenario fotográfico cambió. Por un lado, la fotografía comenzó a ser criticada por los grupos más conservadores dedicados a la pintura realista –como la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria

[3] El concepto de "vida cotidiana" *(byt*) menciona directamente a la cultura material de una sociedad. Sin embargo, no hace referencia a una cultura material vacía de contenido, por el contrario, en la *byt* se encuentran *fijadas* (o adheridas) las formas de la existencia en un sentido más filosófico (*bytie*). De este modo, los cambios que se realicen en la *byt* estarán íntimamente relacionados con los cambios en la *bytie*. Véase Arvatov [1925] 1997: 119, nota *.

(AkhRR)– quienes, a su vez, empezaron a tener mayor relevancia dentro de los círculos artísticos (Tupitsyn 1992: 485). Por otro lado, el campo de acción de los artistas comenzó a estar cada vez más controlado. Como expresan Legmany y Roullé:

> La decisión de lanzar un programa de industrialización forzada, tomada en 1928, señala el punto de partida de cambios profundos en todos los aspectos. Siguiendo la consigna `todos los esfuerzos para la realización del Plan Quinquenal`, artistas, gentes de letras y, naturalmente, fotógrafos debían poner toda su energía al servicio de la industrialización. Se enviaron a todos los lugares del país brigadas de escritores, de cineastas y de fotógrafos para dar cuenta de los resultados del socialismo en construcción. (Legmany y Rouillé 1988: 128)

Ambos factores llevaron a que la fotografía ocupase un nuevo rol dentro del nuevo escenario artístico, el de documento de *prensa* de la Rusia Soviética. En agosto de 1928, el Departamento de Agitación y Propaganda del Comité Central del Partido Comunista transformó el movimiento de *amateur* en un movimiento de "corresponsales de prensa" (Legmany y Rouillé 1988: 129) y en febrero de 1929, el Consejo de Comisarios del Pueblo promulgó una ley que prohibía y controlaba la fotografía en espacios públicos. Una de sus cláusulas expresaba que "cualquier tipo de filmación en el interior de edificios que pertenezcan a instituciones o empresas sociales y estatales sólo se podrá llevar a cabo con el permiso de la administración de estas instituciones y empresas" (Wolf 2010: 37).

De este modo, a partir de 1929 el trabajo fotográfico se consolidó en las agencias estatales u organizaciones gubernamentales, dejándose de lado a los fotógrafos *amateurs*, fotorreporteros y fotógrafos artísticos independientes. El campo de la fotografía fue totalmente eclipsado por el periodismo gráfico y la prensa oficial. En adelante, sobrevino una etapa con nuevas problemáticas dentro del campo fotográfico relacionadas, principalmente, con los *límites éticos* de la producción fotográfica, debatiéndose entre la *propaganda* socialista y la documentación *fiel.*

2. EL CARÁCTER INDICIAL DE LA FOTOGRAFÍA SOVIÉTICA

La fotografía tuvo una enorme popularidad pasada la primera mitad de los años veinte. Artistas como Rodchenko y Borís Ignatovich (1899-1976), habían optado por la fotografía como única forma de arte (Derkusova 2012: 159). De hecho, cuando Alfred Barr –fundador del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York– visitó Rusia entre 1927 y 1928 buscando las nuevas tendencias para llevar a su museo, expresó lo siguiente:

> Fui a ver a Rodchenko y su talentosa mujer […]. Rodchenko nos mostró una asombrosa variedad de cosas: pinturas suprematistas (precedidas por las primeras composiciones geométricas que conozco, de 1915, realizadas con compás), grabados en madera y en linóleo, postes, diseños de libros, fotografías, etc. Dejó la pintura en 1922 y, desde entonces, sólo se ha dedicado a las artes fotográficas, en las que es un maestro consumado […] Estuvimos allí hasta pasadas las once de la noche, fue una velada excelente pero, si es posible, tengo que encontrar a algún pintor. (Buchloh 2004: 118)

Benjamin Buchloh sostiene que la importancia que tuvo la fotografía durante este período se debió a la reaparición del Realismo como estilo artístico y a la necesidad de innovar en la representación y distribución del arte destinado a un nuevo público de

masas. El autor afirma que la vuelta a la imagen mimética fue una respuesta a la crisis de la representación que afrontaba el nuevo arte dentro de un contexto cultural que buscaba expandirse. En sus palabras:

> Los híbridos que Klucis, Lissitzky y Rodchenko crearon en sus primeras aproximaciones al collage y al fotomontaje revelan las dificultades de transformación paradigmática implícita en este procedimiento y la búsqueda concomitante entre 1919 y 1923 de una solución a la crisis de la representación. […] el fotocollage y el fotomontaje reintrodujeron en las convenciones estéticas –en un momento en el que su autoreflexividad y depuración modernas habían reducido semióticamente todas las operaciones formales y materiales a puros signos *indéxicos*– una fuente inagotable de una nueva iconicidad de la representación mecánicamente producida y reproducida y, en consecuencia –dada la confianza utópica de esta generación en los medios de comunicación– máximamente fidedigna. Al observar los fotomontajes de 1923, […] uno se pregunta si la exuberancia de citas fotográficas no estaría en parte motivada por el alivio que sintieron sus autores al romper finalmente con la convención moderna que vetaba la representación *icónica*. (Buchloh 2004: 130)

Desde su perspectiva teórica, la fotografía –sobre todo en su forma de fotomontaje– se entiende como un nuevo recurso –promovido por las nuevas necesidades y condiciones sociopolíticas del contexto histórico– que fue utilizado por los soviéticos para solucionar la crisis de la representación que habían sufrido las disciplinas artísticas en su paso del siglo XIX al siglo XX, de un tipo de pintura subjetivista-abstracta a la cultura de masas. En este sentido, para el autor, la fotografía –como elemento innovador y técnico– intentó salvar a las artes de esta crisis, ocasionando una vuelta a la *iconicidad*.



1 de mayo, Viktor Bulla, 1920.



Tranvía, Alexander Rodchenko, 1926.

En contraste con estas ideas, se puede afirmar que la fotografía como *técnica*[4] cumplía dos roles de gran importancia dentro de la escena artística de la Rusia soviética, uno como *técnica social* que permitiría el acceso y la participación en la cultura de las clases menos privilegiadas estimulando el plan cultural soviético.[5] Y otro, como *material técnico,* que ofrecía un proceso moderno, novedoso e *indicial* que, siguiendo los objetivos "futuristas" (Buck-Morss 2004: 73), permitía seguir con la realización de la misma.

El análisis anteriormente expuesto por Buchloh parte de una consideración cuestionable de la fotografía como *técnica icónica,* concluyendo en un análisis desatinado del papel de la fotografía revolucionaria. Charles S. Peirce explica el origen de esta confusión:

> Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos que lo son por conexión física [*índex*, N.A]. (Peirce 1973: 48)[6]

Como explica Peirce, en el caso de las imágenes fotográficas se suele confundir su naturaleza *indicial* por *iconicidad* dada la semejanza que ésta mantiene con su objeto referencial. Sin embargo, si se tiene en cuenta el *proceso técnico* fotográfico, existe una conexión física entre la imagen y su objeto que la coloca dentro del segundo grupo de signos (*Índex*), en el que ambos conceptos (*representamen* y objeto) forman un par orgánico (Peirce 1973: 47ss). En otras palabras, para que una fotografía de tipo *analógica* –como la usada durante los primeros años del siglo XX– materialmente exista, la luz que incide sobre un elemento fotosensible debe tomar contacto con el objeto material para que éste quede impreso. El objeto necesariamente participa del proceso de elaboración de la imagen, lo que hace que la fotografía sea una *técnica* de carácter *indicial*.

La teoría peirceana establece algunas características distintivas del Signo como *índice.* La primera, anteriormente descrita, la relación *de hecho* (*factual*) entre el *representamen* y su objeto; la segunda, su singularidad; y la tercera, relacionada con las dos precedentes, su poder de designación, es decir, una conexión dinámica con los sentidos (o la memoria) de la persona para quien sirve como signo.

Según Peirce, "un *índice* designa, por tanto, el sujeto de una proposición pero sin implicar absolutamente ningún carácter" (Fu-

[4] Durante los primeros años revolucionarios, las concepciones teóricas y artísticas fusionaron abiertamente lo *ideológico* y lo *formal*. El concepto de *técnica* hacía referencia entonces, no sólo al *material* que representaba la nueva Rusia Revolucionaria, sino también, a la forma en que se concebía la nueva *existencia* rusa. En palabras de Alexey Gan, teórico constructivista: "La técnica no se compone simplemente de fragmentos naturales; es una prolongación orgánica de la sociedad, es *técnica social*. Por eso los objetos adquieren una `existencia social` propia, entran a formar parte de la sociedad humana como un sistema que constituye el aparato técnico *objetual* de dicha sociedad". Véase Gan [1922] 1976.

[5] A propósito de estas ideas, puede consultarse el artículo de Zhemchuzny [1926] 2010: 52-53.

[6] Para una relectura moderna del concepto de *Índice fotográfico*, véanse Krauss, 1996; Dubois [1983] 1994; Tagg, 1988 y Schaeffer 1990.

magalli 1996). Dicho de otro modo, la fotografía señala, *atestigua* (Dubois [1983] 1994: 49) ese hecho singular, único, pero no dice nada del Objeto ni del significado de esa representación. En palabras de Philippe Dubois, el acto mismo en el que se forma la fotografía es un acto-huella que no tiene significación en sí mismo. Su sentido es exterior a ella y se determina por la relación efectiva entre el objeto y su situación de enunciación (Dubois [1983] 1994: 50):

> En efecto, *antes y después* de ese momento del registro "natural" del mundo sobre la superficie sensible hay de una y otra parte, gestos absolutamente "culturales", codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas. […] Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un "mensaje sin código"). Es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. (Dubois [1983] 1994:67)

Por otro lado, la imagen fotográfica *designa* y, al designar, despierta algo en la memoria o los sentidos de quien la observa. Es "potencia indicativa", (Dubois [1983] 1994: 70) que, sin enunciar el contenido de su fuerza, lastima (o punza, en el sentido barthesiano)[7] a su espectador. En palabras de Peirce:

> [Un *índice* es, N.A.] un signo, o representación, que se refiere a su objeto no tanto a causa de cualquier similitud o analogía con él, ni porque esté asociado con los caracteres generales que dicho objeto pueda tener, como porque está en conexión dinámica (incluyendo la conexión espacial) con el objeto individual, por una parte, y con los sentidos o la memoria de la persona para quien sirve de signo, por la otra. (Peirce 1973:60)

[7] Véase Barthes 1980: 49.

En síntesis, la fotografía, como *técnica indicial,* mantiene una conexión física (*factual)* con su objeto y una conexión dinámica con los sentidos de la persona para quien sirve de referencia. Configura nuevos lazos de unión entre el sujeto que realiza la imagen y su objeto referencial. Lazos físicos, singulares (como la originalidad misma de su objeto referencial) y necesarios para la obtención de la imagen y, también, lazos emocionales con quien observa la imagen. Como *técnica* de representación, no sólo produce una imagen *huella* (o documento prueba) de lo que ha posado tras su lente, sino que, además, su *acto* mismo es una forma particular de interacción entre la naturaleza real del objeto fotografiado, el tiempo de la toma y su artífice.



Arkady Shaiket, 1924.



Alexander Rodchenko, 1928.

Luego de haber revisado la noción de *índex* propuesta por Peirce, a continuación se resumen los argumentos por los cuales se sostiene que los fotógrafos soviéticos tuvieron una concepción de la fotografía como signo *indéxico,* pese a que este concepto comenzó a hacerse popular a partir de los escritos de André Bazin (1945) y Roland Barthes ([1961] 1980).

En primer lugar, corresponde mencionar que una de las críticas al sistema de producción "americano" (Arvatov [1925] 1997: 127) que hicieron los primeros teóricos revolucionarios fue la *disociación* que éste provocaba entre el individuo, el Objeto (la cosa producida) y la vida cotidiana del trabajador. De hecho, una de las preocupaciones más importantes durante este período fue la creación de modos de producción más *conectados* con la *byt* del trabajador soviético. Así lo expresaba Boris Arvatov (1896-1940), uno de los principales teóricos revolucionarios:

> La producción se estaba convirtiendo en algo aislado de la naturaleza; es más, el sistema entero de la *byt* material y la producción de consumo estaba convirtiéndose en algo cada vez más aislado [...] La tarea del proletariado es crear un dinamismo sistemáticamente regulado con las cosas. Para convertir la cosa en un instrumento. (Arvatov [1925] 1997: 127-128)

En este sentido, la fotografía y el cine representaron los nuevos modos de producción artística a los que se aspiraba ya que ofrecían una experiencia *unificada* e integrada de la práctica artística. Como explicaba Dziga Vertov (1896-1954): "La cámara cinematográfica se inventó para penetrar con mayor profundidad en el mundo visible, para investigar y registrar los fenómenos visibles, para no olvidar lo que tiene lugar y considerar lo que tendrá lugar necesariamente en el futuro" (Fore 2011: 73). Como expresó Vertov, la cámara permitía romper con los límites de la experiencia cotidiana, permitía profundizar en la *byt* soviética. Posibilitaba investigar, confirmar, estetizar e inmortalizar lo real. Cada imagen era un acto individual de conocimiento que permitía sintetizar *los hechos* –y su entendimiento– y transmitirlo a las próximas generaciones.

A propósito de esta idea, Vitaly Zhemchuzny, cineasta y fotógrafo *amateur* revolucionario, expresó:

> Nosotros, testigos directos de unos grandiosos cambios sociales, tenemos la tarea de crear una historia documental de esta primera Unión de Repúblicas Socialistas. Nuestros días festivos y laborales, nuestros éxitos y fracasos,

> nuestra lucha, nuestro trabajo, nuestra forma de vida, todo ello, con el tiempo tendrá un especial interés histórico […] La fotografía (junto al cine) debe captar "la vida soviética cogida por sorpresa" y transmitirla a las próximas generaciones […] la fotografía no es un material valioso sólo para el futuro historiador, sino también es una manifestación significativa e imprescindible de nuestra actual forma de vida. (Zhemchuzny [1926] 2010:53)

Como señaló Zhemchuzny, la fotografía fue mucho más que una simple representación de la realidad, consistió en un acto analítico de reconocimiento de la actual forma de vida. El fotógrafo examinaba y ponía de manifiesto la vida soviética y sus relaciones impulsado, sobre todo, por una motivación social. De este modo, la fotografía no era solamente un nuevo arte de masas, como explica Buchloh, era un nuevo tipo de *experiencia artística* compleja que permitía unificar la experiencia individual, lo colectivo, lo real y el tiempo.

En segundo lugar, las tensiones teóricas que hubo por aquel entonces alrededor de la imagen fotográfica estuvieron sentadas en su carácter *factual* o su *factualidad*. Si bien los artistas y teóricos soviéticos se disputaban entre el polo del registro "puro", sin reglas de composición –como el que sostenían Osip Brik (1888-1945), Sergey Tretiakov (1892-1937) y los fotógrafos de la Asociación Rusa de Fotógrafos (ROPF)– y el de la intervención subjetiva, que sostenían Rodchenko y sus seguidores[8], ambos puntos de vista coincidían en la importancia de la naturaleza *factual* de la fotografía. "Ponemos nuestra confianza en la fotografía que nos muestra lo que pasó en un lugar y de su *factualidad*, convencién-

[8] A propósito de esta disputa, véase Tupitsyn 1992.

donos de ello" (Tupitsyn 1992: 486), expresaba Rodchenko. O bien, en palabras de Brik:

> La foto tiene la capacidad de que en un período inusualmente corto de tiempo toma un objeto con todos sus detalles, por lo que la movilidad del objeto no es una dificultad para ella. Los objetos, en realidad, están en constante movimiento y en constante comunicación con otros, que se encuentra junto a éstos, a continuación, toda fijación escénica del edificio será necesariamente artificial. (Brik 1928: 30)



Alexander Shevenko, por Alexander Rodchenko, 1924.



Por unanimidad. Las elecciones locales, Arkady Shaiket, 1925.

Según la semiótica peirceana, la diferencia fundamental entre el *ícono* y el *índice* radica en que, mientras el primero representa a su objeto por similaridad, independientemente de si su ser es posible o real –como en las imágenes pictóricas–, el segundo debe tomar contacto con el objeto[9] para existir. La similaridad de la imagen fotográfica está dada por la presencia real y necesaria del objeto tras la cámara, por su *factualidad.* Esta característica fue central para los revolucionarios soviéticos quienes, en su afán de separarse de la pintura y de los ideologismos psicológicos, vieron en la fotografía una forma de reproducción revolucionaria

[9] Véase Peirce 1973:.47; Fumagalli 1996 y Visokolskis 2006.

por su raíz en *los hechos*. En su artículo escrito para la revista *Novy LEF,* en 1928*,* el fotógrafo Rodchenko expresó a propósito del retrato de Lenin:

> En muchas oportunidades los fotógrafos tomaron su imagen. A veces, cuando era necesario, otras veces cuando no. Él no tenía tiempo; había una revolución y él era su líder [...] sin embargo, poseemos un extenso archivo de fotografías de Lenin [...] y este archivo de instantáneas no permite que nadie lo idealice o falsifique [...] Es cierto lo que muchos dicen que no hay una sola instantánea que tenga una semejanza absoluta, pero cada una a su manera se le asemeja un poco. (Rodchenko [1928] 1976: 252)

Como sugiere Rodchenko, ninguna imagen fotográfica podía representar en absoluto a Lenin, todas se le asemejaban un poco sin embargo, su fuerza radicaba en el hecho de que, en contraposición con la imagen pictórica (*icónica*) que permitía la idealización, ésta *daba cuenta* de la existencia real del objeto (Lenin).



Moisei Nappelbaum, 1919.



Arkady Shayket, 1924.

Por último y, como explica Devin Fore, este fenómeno sucedió debido a la rápida modernización que sufrieron los soviéticos luego de la Guerra Civil. Como enunció un reporte soviético de la época, por aquel entonces "todo era nuevo, todo era por primera vez. Las primeras fábricas, los primeros *kolkhozes*, las primeras cocinas colectivas… La información en sí misma era interesante" (Fore 2006: 7), lo que motivó a la búsqueda de un arte *indéxico* (Fore 2006:8). En palabras del cineasta Dziga Vertov, el Estado Soviético se había vuelto no ya una fábrica de sueños sino una "fábrica de hechos" (Vertov [1926] 1984) y la *técnica* era una herramienta para que el trabajador soviético reflexionase e investigase esas transformaciones de la *byt*.

Siguiendo esta perspectiva de análisis, a partir de 1928 comenzó un nuevo período de la fotografía soviética que dejó de lado el énfasis por su naturaleza *factual* o *indéxica* y puso su acento en la imagen como Signo *que puede ser codificado*. A partir de entonces, y con el avance de la fotografía de prensa, los debates sobre

la fotografía comenzaron a girar en torno de los *modos de construcción* de los códigos fotográficos que suceden *antes* y *después* del acto fotográfico como *índex* (Dubois [1983] 1994: 49).

3. CONCLUSIÓN

Tras haber reconstruido el escenario fotográfico de los primeros años revolucionarios y tras haber sistematizado la noción de *Índex*, hemos dado sostén a la idea de que la fotografía como *huella* fue el eje conductor de este período histórico. Se insiste en esta idea según la cual fotografía no sólo fue un *arte de masas* sino también una nueva forma de producción artística en *conexión* con el Objeto y la *byt* de los trabajadores rusos ya que esto devela un nuevo conjunto de interrogantes en relación a su rol en el escenario revolucionario.

En primer lugar, posibilita repensarla no tanto como producto de una *técnica* (como imagen) sino también como *acto*. Esta perspectiva de análisis viabiliza entender *lo fotográfico* no como una mera actividad estética o documental sino también como una nueva forma de relacionarse (afectiva y *factual*) con el objeto representado, como una actividad que permitía romper y profundizar los límites de la experiencia y el conocimiento sobre la realidad, es decir, como una práctica epistémica. Y, en segundo lugar, porque admite reflexionar acerca de las implicancias que tuvo la fotografía como *huella* de la Revolución, como signo que *atestigua* y *designa*.

En síntesis, se puede afirmar que la fotografía constituyó una nueva forma de interactuar con el mundo físico, social y afectivo del trabajador ruso soviético y que, desde un comienzo, estuvo

entrelazada con lo real, lo social y lo emocional de la Rusia Revolucionaria.

REFERENCIAS

ARVATOV, Boris [1925] (1997), "Everyday life and the culture of the thing. (Toward the formulation of the question)", *OCTOBER*, 81, verano: 119-128.

BARBOZA, Pierre (1996), *Du photographique au numérique: la parentehèse indicielle dans L`histoire des images* (París: L`Harmattan).

BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil).

BOWLT, John, (ed.) (1976), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934* (Nueva York: The Viking Press).

BRIK, Osip (1928), "Ot kartiny k foto", *Novy LEF*, 3: 29-33. <https://monoskop.org/Lef> [Último acceso: 24/02/18]

___ (2010), "Selected Cricism, 1915-1929", *OCTOBER*, 134, Otoño: 74-110.

BUCHLOH, Benjamin (1984), "From Faktura to Factography", *OCTOBER,* 30, Otoño: 82–119.

___ (2004) *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles (Madrid: Akal).

BUCK-MORSS, Susan (2004), *Mundo soñado y catástrofe*. *La desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste* (Madrid: A. Machado Libros S. A).

DEL RIO, Víctor (2010), *Factografía. Vanguardia y Comunicación de masas* (Madrid: Abada Editores).

DERKUSOVA, Iveta (2012), "El papel del fotomontaje en la configuración de la política de la Unión Soviética. El nuevo arte de propaganda de Gustav Klucis", en Ferre (2012: 158-179).

DUBOIS, Philippe [1983] (1994), *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción,* traducción de Baravalle Graziella (Barcelona: Paidós).

FERRE, Rosa (ed.) (2012), *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* (Madrid: Caja Madrid).

FITZPATRICK, Sheila (2005) *La Revolución Rusa* (Buenos Aires: Siglo XXI).

FORE, David (2006), "Soviet Factography: Production Art an in Information Age", *OCTOBER*, 118, Otoño: 3-10.

___ (2011), "Conquistar el tiempo", *Carta*, 2, Primavera-Verano: 70-74.

FUMAGALLI, Armando (1996), "El índice en la filosofía de Peirce", *Anuario Filosófico,* 29, 3: 1127-1440.

GAN, Aleksey [1922] (1976), "Constructivism", en Bowlt (1976: 214-224).

KOLSTOV, Mikhail [1926] (2010), "¡Por una fotografía soviética!", en Ribalta (2010: 51).

KRAUSS, Rosalind [1977] (1996), "Notas sobre el índice", en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza): 209-223

LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André (1988), *Historia de la Fotografía* (Barcelona: Ediciones Martínez Roca S. A).

LODDER, Christina (1987), *El constructivismo ruso* (Madrid: Alianza).

___ (2000), "Promoting Constructivism: Kino-fot and Rodchenko's move into photography", *History of Photography,* 24, 4: 292-299.

MICHELSON, Annette (ed.) (1984), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, traducción de Kevin O'Brien (Berkeley: University of California Press).

PEIRCE Charles Sanders (1973), *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Nueva Visión).

RIBALTA Jorge (2010), *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos* (Madrid: TF Editores).

RODCHENKO, Alexander [1928] (1976), "Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot", en Bowlt (1976: 250-253).

ROSLER, Martha [1997] (2007) "Ética y estética de la fotografía documental", en *Imágenes públicas. La función política de la imagen* (Barcelona: Gustavo Gili): 248-274.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1990), *La imagen precaria. Sobre el dispositivo fotográfico* (Madrid: Cátedra).

STEPHAN, Halina (1981), *"Lef" and the Left Front of Arts* (Munich: Verlag Otto Sagner).

STRIGALEV, Anatoly (1990), "Arte y Producción", *Debats*, 34: 46-54.

TAGG, John (1988) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Basingstoke: Macmillan).

TUPITSYN, Margarita (1992), "Fragmentation versus Totality: The Politics of (De) framing", en *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant Gard 1915-1932*, (Nueva York: Guggenheim Museum): 483-496.

TRETYAKOV, Sergey [1923] (2006), "Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)", *OCTOBER*, 118, Otoño: 11-18.

VISOKOLSKIS, Sandra (2006), "Metáfora, ícono y abducción en C. S. Pierce", <http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaVisokolskis.html>. [Último acceso 23/02/18]

WOLF, Erika (2010), "La unión Soviética: de la fotografía obrera a la fotografía proletaria", en Ribalta (2010: 32-50).

VERTOV, Dziga [1926] (1984) "Factory of Fact (By Way of Proposal)", en Michelson (1984: 111-113).

ZHEMCHUZNY, Vitaly [1926] (2010), "¡Fomentemos la afición a la fotografía!", en Ribalta (2010: 52-53).

ESTUDIO CRÍTICO

Cecilia J. Perczyk es Doctora en Letras Clásica Magister en Estudios Clásicos y Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina) con lugar de trabajo en el Instituto de Filología de la UBA, se especializa en filología y tragedias griegas. Es jefa de trabajos prácticos del "Taller de herramientas de lectura y escritura académicas en base a la literatura clásica" de la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín y profesora de Literaturas Clásicas de la carrera de Letras en la Universidad del Salvador. Ha publicado *La locura en* Heracles *y* Bacantes *de Eurípides. Una lectura en el cruce entre la filología clásica y el psicoanálisis* (Buenos Aires, Miño Dávila, 2018). Correo electrónico: ceciliaperczyk@hotmail.com

LAS ERINIAS EN EL *ORESTES* DE EURÍPIDES*

Cecilia J. Perczyk
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de San Martín

Resumen
En *Orestes* de Eurípides, el hijo de Agamenón padece en el escenario una alucinación cuyo objeto son las Erinias. En el presente trabajo me propongo analizar la visión de las diosas a partir del diálogo con otras tragedias y fuentes iconográficas de la época donde se representa la misma escena. Las innovaciones en lo que respecta a la imagen de las Erinias y cómo se defiende el héroe del supuesto ataque se interpretarán en relación con la locura del protagonista de la tragedia.

Palabras clave
Tragedia – Eurípides – Orestes – Erinias – Iconografía

The Erinyes in Euripide's *Orestes*

Abstract
In Euripides' *Orestes*, Orestes suffers on stage from a hallucination whose objects are the Erinyes. In the present study I intend to analyse the vision of the goddesses starting from the dialogue with other tragedies and iconographic sources of the time where the same scene is represented. The innovations regarding the image of the Erinyes and how the hero defended himself from the supposed attack will be interpreted in relation to the madness of the main character in the tragedy.

Keywords
Tragedy – Euripides – Orestes – Erinyes – Iconography

Recibido: 19/07/2017. Aprobado: 09/03/2018.

* Una versión preliminar fue presentada en VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado - ATEACOMP: "Tradición, rupturas y continuidades", Asociación Argentina de Teatro Comparado, Facultad de Humanidades y Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño Universidad Nacional de Mar del Plata, Asociación Argentina de Crítica e Investigación Teatral, Mar del Plata, 10, 11 y 12 de agosto de 2017. Agradezco a Cora Dukelsky y a Milena Gallipoli por la orientación en el trabajo con imágenes.

La tragedia *Orestes* fue representada en Atenas en el 408 a. C., poco tiempo antes de que Eurípides partiera a Macedonia. En la obra se muestra al hijo de Agamenón enloquecido luego de asesinar a su madre Clitemnestra. Postrado en el lecho durante la primera parte de la obra, padece una alucinación cuyo objeto son las Erinias. Se trata de un testimonio único dentro del *corpus* trágico porque no se han conservado otros dramas griegos en los que el auditorio pueda ver en el escenario la crisis completa de un personaje, que incluya los síntomas asociados y su recuperación, sin la mediación de narraciones de otros caracteres acerca del suceso.[1] En el presente trabajo me propongo analizar la visión de las diosas y las reacciones del hijo de Agamenón a partir del diálogo con otras tragedias y fuentes iconográficas de la época donde se representa la misma escena. El objetivo es vincular las innovaciones introducidas por Eurípides —que consisten en el carácter ilusorio de las Erinias, su configuración como monstruos alados y el uso del arco para defenderse de su supuesto ataque— con la representación de la locura de Orestes.

En varias de las tragedias conservadas se aborda el mito de los Atridas, razón por lo cual resulta posible apreciar, en mayor medida que con otros relatos, el trabajo de reelaboración hecho en *Orestes* respecto de la versión tradicional.[2] Contamos con las siguientes obras completas: la trilogía de Esquilo, *Orestía*; *Electra* de Sófocles, y, de Eurípides, además de *Orestes*, se han conservado *Electra*, *Ifigenia entre los Tauros* e *Ifigenia en Áulide*.[3] Por otra parte, siguiendo una tendencia de larga tradición dentro de los estudios clásicos, retomaré imágenes conservadas en vasos para clarificar influencias y ofrecer una contextualización más acabada de la obra estudiada.[4] Se ha encontrado un gran número de

[1] Eurípides dedica otras dos tragedias al tema de la *manía*: *Heracles* y *Bacantes*. En *Heracles* no se representa la crisis de locura del personaje en escena, sino que el mensajero la relata y *Lýssa*, la *daímon* que la ocasiona, ofrece información de los síntomas. En *Bacantes*, por un lado, el segundo mensajero narra cómo Ágave enloquecida asesina a su hijo y el público ve cómo su padre intenta hacerla volver en razón. Por otro lado, Penteo padece una crisis alucinatoria en el escenario y luego se relata su muerte, por lo que no hay recuperación.

[2] Los hechos representados en *Orestes* transcurren entre aquellos acontecidos en *Coéforas* y *Euménides*, obras que, junto con *Agamenón*, componen la *Orestía*. Se considera que la trama de *Orestes* constituye una innovación de Eurípides porque no se ha encontrado otro testimonio literario de los días que pasa el joven en la ciudad de Argos. Medda (2001: 35-36) explica que, con el objetivo de desarrollar las consecuencias en el ámbito público y privado del matricidio, el autor muestra al hijo de Agamenón cuando es juzgado por un tribunal compuesto por ciudadanos a seis días del asesinato. Se trata de una notable diferencia con respecto al enfrentamiento de instancias universales (dioses nuevos y viejos, derechos del padre y la de la madre, venganza de sangre y justicia de la ciudad) representado en *Euménides*, donde la diosa Atenea preside el Areópago. Sobre el trabajo de reelaboración del mito en *Orestes*, cf. Fuqua (1978) que estudia como las referencias al mito de los Atridas funcionan como un marco para el desarrollo de la acción y no implican simplemente un interés por lo arcaico. A mi criterio, la insistencia en la genealogía adjudica un anclaje genético a la enfermedad de Orestes, en especial los vv. 1-26, 807-818 y 995-1012. Hay que tomar en cuenta que, en la medicina de la época, donde se suplanta la etiología divina por una explicación racional, se destaca el componente hereditario de las afecciones (*Sobre la enfermedad sagrada*, L VI, 364, 2, 15). Para la cita del tratado hipocrático sigo la edición canónica de Littré (1849) referida con la letra L, siguiendo la convención de tomo, página, capítulo y línea. Cf. Smith (1967), que se focaliza en la enfermedad como una metáfora típica de la poesía griega y que analiza la relación entre *Orestes* y la medicina hipocrática.

[3] Scribner (1923: 105) señala que los tres trágicos trataron el mito de Orestes según su propio punto de vista y de acuerdo a lo estándares del momento. En el caso de la tragedia aquí estudiada, destaca el abordaje de las condiciones sociopolíticas en Atenas a los finales del siglo V a. C., una ciudad dañada por los años de guerra. Sobre dicha cuestión puede consultarse Longo (1975); Hall (1993); Zimmermann (1998), entre otros. Sobre el tratamiento dado por los tres trágicos al mito del hijo de Agamenón, cf. Von Fritz (1962: 113-159).

[4] Cf. Huddilston (1898), Séchan (1926), Trendall & Webster (1972), Keuls (1997), Taplin (1997 y 2007), *inter alios multos*.

cerámicas en las que se pretendía recordar la experiencia de haber concurrido al teatro, espacio que se conformó como uno de los aspectos fundamentales de la vida de los ciudadanos de Atenas.[5] Entre los vasos conservados, resulta notable la cantidad en los que se representa la epifanía de las Erinias, lo cual permite suponer el interés que despertó la versión teatral en el público.[6]

Luego de escuchar a Electra recordar los infortunios de su familia y lamentarse con el coro de argivas, el público ve en el escenario al hijo de Agamenón acostado en su lecho.[7] Repentinamente se agita horrorizado y exclama ante su hermana:

> Ὀρ. ὦ μῆτερ, ἱκετεύω σε, μὴ 'πίσειέ μοι
> τὰς αἱματωποὺς καὶ δρακοντώδεις κόρας
> αὗται γὰρ αὗται πλησίον θρῴσκουσί ἐμοῦ.
> Ἠλ. μέν', ὦ ταλαίπωρ', ἀτρέμα σοῖς ἐν δεμνίοις
> ὀρᾷς γὰρ οὐδὲν ὧν δοκεῖς σάφ' εἰδέναι.
> Ὀρ. ὦ Φοῖβ', ἀποκτενοῦσί μ' αἱ κυνώπιδες
> γοργῶπες, ἑνέρων ἱέρεαι, δειναὶ θεαί.

[5] Véase Taplin (2007) quien señala la naturaleza diferenciada de las escenas vinculadas al teatro en la cerámica e individualiza elementos formales que corroboran la relación entre imágenes y dramas específicos. En cuanto a *Orestes*, el autor advierte que, aunque se encontraba entre las obras más conocidas de Eurípides en Grecia Antigua, no parece haber dejado marcas distintivas en la pintura de los vasos conservados (Taplin 2007: 156). Sobre la relación entre la tragedia y la cerámica también puede consultarse Dukelsky & Martino (2002).

[6] Isler-Kerényi (2016) estudia las representaciones iconográficas sobre el mito de Orestes y señala una diferencia entre la producción del siglo V y la del IV a. C. que relaciona con la situación histórico-cultural.

[7] La crítica ha discutido si el lecho integraba la escenografía, que se supone estaba constituida por la fachada del palacio de los Atridas. Cf. Bosman (1993); Medda (1999: 14-36); Ferrando (2008), *inter alios multos*. Por su parte, Griffith (2009: 310) destaca la inversión de las normas del género teatral que supone representar al héroe acostado en una cama.

> Ἠλ. οὗτοι μεθήσω· χεῖρα δ' ἐμπλέξασ' ἐμὴν
> σχήσω σε πηδᾶν δυστυχῆ πηδήματα.
> Ὀρ. μέθες· μί' οὖσα τῶν ἐμῶν Ἐρινύων
> μέσον μ' ὀχμάζεις, ὡς βάλῃς ἐς Τάρταρον.
> vv. 255-265

> Orestes: *¡Madre! Te suplico, no instigues contra mí a las doncellas de mirada sanguinaria y aspecto de serpientes. Pues estas, estas saltan cerca de mí.*
> Electra: *Quédate, desgraciado, quieto en tu lecho. Pues no ves nada de lo que crees conocer bien.*
> Orestes: *¡Febo! Me matarán las feroces de ojos de perro, las sacerdotisas de los de abajo de la tierra, las temibles diosas.*
> Electra: *No te soltaré, sino que, tras entrelazarte con mi mano, impediré que tú des desdichados saltos.*
> Orestes: *¡Suéltame! Porque eres una de mis Erinias, me sujetas por la cintura para arrojarme al Tártaro.*[8]

Ante la desesperación que le provoca el supuesto ataque, Orestes invoca a su madre, a quien asesinó, y a Apolo, el dios instigador del crimen. Primero no llama a sus perseguidoras por su nombre (cuestión sobre la que se volverá más adelante), pero cuando su hermana intenta sujetarlo, la identifica como una de ellas. Se trata de las Erinias, divinidades primigenias que nacieron de las gotas de sangre derramadas cuando Urano fue mutilado por Cronos (Hesíodo, *Teogonía*, 183-187 y Apolodoro, *Biblioteca*, I, I, 4). Su ocupación consiste en provocar la locura a aquellos que asesinaron a un familiar, en especial a los que mataron un progenitor. La representación tradicional de la persecución de Orestes por parte de estas figuras monstruosas se adjudica a Esquilo[9], porque

[8] Los pasajes citados de *Orestes* de Eurípides corresponden a la edición de Diggle (1994) y la traducción de los textos griegos me pertenece en todos los casos.

[9] En la épica se representa a las Erinias como figuras abstractas (Homero, *Ilíada*, 21.412 y *Odisea* 2.135; Hesíodo, *Teogonía*, v. 432). Recordemos que en *Odisea*

las imágenes más antiguas que se han conservado son posteriores a la primera producción de la trilogía correspondiente al 458 a. C.[10]

Electra había señalado a las Erinias como las responsables de haber enloquecido a su hermano en el inicio del prólogo (vv. 37-38) y también las menciona en el inicio del primer episodio (vv. 237-238). Por tal motivo se podría esperar su aparición en el escenario y podría considerarse contradictoria la negación de su existencia, en especial por parte de la joven. Cabe señalar que, en el final de *Electra*, obra estrenada unos años antes por Eurípides, las diosas no constituyen una alucinación del personaje: Cástor exhorta a Orestes para que vaya hacia Atenas por su inminente llegada (vv. 1345-1346). Recordemos que, si bien en *Coéforas* únicamente las ve el hijo de Agamenón mientras delira, se las ve en el escenario en *Euménides* porque conforman el Coro.[11] De modo que en el género trágico no hay estabilidad respecto de la concepción de su existencia. En *Orestes* se las nombra como *Erinýs* (vv. 238, 264, 582 y 1389) y *Eumenídes*, las "Benévolas" (vv. 38, 321, 836 y 1650). La segunda denominación conforma el

Orestes no asesina a su madre, sino que únicamente se encarga de Egisto; a diferencia de *Pítica* XI de Píndaro, donde el joven comete el matricidio.

[10] En un estudio sobre el lenguaje visual de la locura, Kefalidou (2009: 97) agrega la posibilidad de que haya sido una pintura mural de Atenas la que influenció las representaciones posteriores de la escena de persecución.

[11] Recordemos que en *Agamenón* el personaje que dice verlas es Casandra, a quien Apolo enloqueció (vv. 1186-1193) y las identifica con el sustantivo *chorós*, función que cumplirán en *Coéforas*. Cf. Brown (1983) para un estudio sobre la existencia real o ilusoria de las "temibles diosas" en la *Orestía*. El autor propone un cambio de perspectiva que consiste en pensar la naturaleza de las perseguidoras de Orestes desde la puesta en escena, una lógica dramática en la que la obra constituye el medio a través del cual el trágico razona y no simplemente el vehículo para su expresión (Brown 1983: 22).

título de la tercera obra de la *Orestía*, tragedia en la que se alude al lado benigno de las diosas. Para López Feréz (2006: 22) se acude al término *Eumenídes* en *Orestes* para evitar el nombre verdadero, que alude a su carácter terrible. Electra parece corroborar dicha hipótesis en su discurso del prólogo (vv. 37-38); sin embargo, luego se refiere a ellas como *Erinýs* (v. 238). Con lo cual, a mi criterio, la indistinción debe ser leída en otro sentido, que es el de la inestabilidad de su existencia.

A continuación, sigue un monólogo del protagonista que rompe el diálogo con su hermana (vv. 268-306):

> Ὀρ. δὸς τόξα μοι κερουλκά, δῶρα Λοξίου,
> οἷς μ᾽ εἶπ᾽ Ἀπόλλων ἐξαμύνασθαι θεάς,
> εἴ μ᾽ ἐκφοβοῖεν μανιάσιν λυσσήμασιν.
> βεβλήσεταί τις θεῶν βροτησίᾳ χερί,
> εἰ μὴ 'ξαμείψει χωρὶς ὀμμάτων ἐμῶν.
> οὐκ εἰσακούετ᾽; οὐχ ὀρᾶθ᾽ ἐκηβόλων
> τόξων πτερωτὰς γλυφίδας ἐξορμωμένας;
> ἆ ἆ
> τί δῆτα μέλλετ᾽; ἐξακρίζετ᾽ αἰθέρα
> πτεροῖς, τὰ Φοίβου δ᾽ αἰτιᾶσθε θέσφατα.
> vv. 268-276
>
> Orestes: *Dame el arco de puntas de cuerno, regalo de Loxias, con el que Apolo dijo que alejara a las diosas, si me aterrorizaban con enloquecidos delirios. Alguna de las diosas será alcanzada por mi mano mortal, si no se retira de mis ojos. ¿No escuchan? ¿No ven las flechas aladas lanzándose del arco que hiere de lejos? ¡Ay, ay! ¿Qué esperan entonces? ¡Suban al aire con las alas! ¡Acusen a los oráculos de Febo!*

Los versos citados siguen con la recuperación del hijo de Agamenón. La crítica se divide acerca de la manipulación real de un arco

en escena, y también lo hace respecto de a quién se dirige Orestes cuando solicita el arma. Greenberg (1962: 167), Burnett (1971: 204) y Hartigan (1987: 134) consideran que tenía el arma entre las manos. Porter (1994: 301) explica que su presencia no puede descartarse por la curiosa mezcla de psicología y mito que realiza Eurípides para representar la locura del joven. En cambio, Di Benedetto (1965: 58), Willink (1986: 130), West (1987: 200), Gregory (2005: 268) y Davies & Finglass (2014: 509) se inclinan por otorgarle un carácter imaginario: el arco formaría parte de una alucinación ya que en ese momento Orestes está delirando. Siguiendo la segunda perspectiva, Medda (2011: 90-91) destaca las dificultades que implicaría tener el objeto en escena, al que no se vuelve a hacer referencia en el transcurso del drama. La idea de que el hijo de Agamenón se defendía del ataque de las Erinias con un arco regalado por Apolo (vv. 268-271) fue tomada del poeta lírico arcaico Estesícoro, que había escrito una *Orestía* (*fr*. 181b Davies & Finglass).[12] Coincido con Medda (2011: 92) para quien Eurípides retoma el antiguo motivo y le otorga una nueva función dramática que resulta más efectiva para retratar a un loco; de ese modo los espectadores ven a una figura manipulando un objeto imaginario en el escenario.

En otras presentaciones teatrales en las que Orestes enfrenta a las Erinias se lo describe llevando una espada. Así se lo representa en *Ifigenia entre los Tauros* (vv. 296-300) y en *Euménides* de Esquilo. En *Ifigenia entre los Tauros*, según el relato de un vaquero (vv. 260-339), el hijo de Agamenón había dicho a Pílades que las Erinias llevaban consigo el cuerpo de su madre y estaban dispuestas a atacarlo, por lo que había intentado defenderse con la espada. Asimismo, había confundido ladridos y mugidos de animales con las voces de sus perseguidoras, gritaba, le salía espuma de la boca y finalmente había caído dormido (vv. 282-283 y 307-308).[13] Si bien la imagen del cadáver de Clitemnestra es horrorosa y la descripción se torna particularmente vívida por el recurso del discurso directo, se trata de una narración. En cambio, en *Orestes* el auditorio ve sobre el escenario al personaje y, como se ha destacado, confunde a su hermana con una de las Erinias.[14] El efecto resulta patológica e histriónicamente más convincente (Willink, 1986: 129).

En *Euménides*, la Pitia, sacerdotisa del templo de Apolo en Delfos, dice ver al hijo de Agamenón junto al *omphalós* con hábito de suplicante y una espada que cae de sus manos con rastros de sangre (vv. 40-45). Resulta fundamental para mi interpretación que, en la tragedia de Esquilo, quien se enfrenta a las Erinias con el arco es Apolo (vv. 179-184), elemento que constituye uno de los atributos del dios. Entiendo que la presentación en *Orestes* del joven empleando dicha arma, tradicionalmente asociada al dios y a su hermana Artemis, conforma un modo directo de relacionarlo con la divinidad encargada de protegerlo.[15] Además Orestes re-

[12] Para la cita de los fragmentos del poema de Estésicoro sigo la edición de Davies & Finglass (2014). El fragmento citado proviene de los escolios al v. 268 de *Orestes*.

[13] El cuadro es similar al del Anfitrionida (*Heracles*, vv. 928-935).

[14] En el tratado *Sobre lo sublime* (15, 2-3 y 8), obra adjudicada a Longino, se citan las tragedias *Orestes* e *Ifigenia entre los Tauros* como ejemplos logrados de evocación de visiones.

[15] En el pensamiento griego el arco admite apreciaciones negativas y positivas. Durante los periodos arcaico y clásico se lo consideraba un arma de cobarde porque su empleo transgredía la ética hoplita; además estaba asociada a los bárbaros. Al mismo tiempo, en el contexto mitológico tenía un significado simbólico diferente: como se ha dicho se trata de uno de los atributos de Apolo. La literatura refleja la valoración ambigua (*Ilíada*, 5.171-173 y 11.380; *Áyax*, vv.

cuerda al público que había sido justamente un regalo de Loxias, epíteto que recibe el dios por sus oráculos, utilizado por Estesícoro a comienzos del siglo VI a. C. Asimismo, mostrar al héroe trágico con arco y flecha es un intento por separarlo de su rol como matricida, ya que, cuando se lo representa al joven asesinando a su madre y a Egisto, empuña una espada, como, por ejemplo, en *Electra* (vv. 1121-1126) y en *Euménides* (vv. 41-42).[16] Ahora bien, esto no implica que no se lo vea empuñando armas blancas en *Orestes*. Según el esclavo frigio, lo hace para matar a Helena (vv. 1471-1473) y también para amenazar cortarle el cuello a Hermíone (vv. 1573-1575). Dicho uso lo acerca al accionar de su madre, ya que en *Electra* se indica que Clitemnestra había asesinado a su esposo con una πέλεκυς, un hacha doble que puede ser entendida como un arma sacrificial (vv. 1155-1160).[17]

El objeto de la alucinación de *Orestes* coincide con el de *Coéforas* (vv. 1048-1062); a lo que se suma que, en ambos casos, las Erinias son vistas únicamente por el hijo de Agamenón, a quien aterrorizan (*Coéforas*, v. 1024) y que el modo de definir a las perseguidoras resulta similar. Aélion (1983 247) destaca la presencia en la obra de Eurípides de términos poco comunes y epítetos

1120-1123, y *Heracles*, vv. 140-251). Al respecto cf. Reboreda Morilla (1992 y 1995).

[16] En las representaciones icónicas aparece empleando un arma blanca para asesinar a su madre y su amante. Véase, por ejemplo: La muerte de Egisto. *Pelíke*, figuras rojas, 525-375 a. C. Pintor de Berlín. Kunsthistorisches Museum, Viena, nº 333, Beazley Archive nº 201917.

[17] Cuando el coro de ancianos llora la muerte de Agamenón, habla del asesinato cometido con un arma de doble filo (ἑκ χερὸς ἀμφιτόμῳ βελέμνῳ, *Agamenón*, v. 1496). Justamente en el lado B de la *pelíke* atribuida al Pintor de Berlín, se muestra a Clitemnestra portando el hacha de doble filo cuando intenta ayudar a Egisto y Taltibio la retiene.

ornamentales típicos del lenguaje de las obras de Esquilo. La similitud alcanza el plano formal ya que, al igual que los vv. 217-267 de *Orestes*, los vv. 1051-1064 de *Coéforas* se componen de un diálogo articulado a partir de la alternancia de dos versos para cada personaje.[18]

En el estásimo que sigue a la crisis del protagonista, la primera estrofa está dedicada enteramente a las perseguidoras de Orestes (vv. 316-331):

> αἰαῖ,
> δρομάδες ὦ πτεροφόροι
> ποτνιάδες θεαί,
> ἀβάκχευτον αἳ θίασον ἐλάχετ᾽ ἐν
> δάκρυσι καὶ γόοις,
> μελάγχρωτες εὐμενίδες, αἵτε τὸν
> ταναὸν αἰθέρ᾽ ἀμπάλλεσθ᾽, αἵματος
> τινύμεναι δίκαν, τινύμεναι φόνου,
> καθικετεύομαι καθικετεύομαι,
> τὸν Ἀγαμέμνονος γόνον ἑάσατ᾽ ἑκ-
> λαθέσθαι λύσσας μανιάδος φοιτα-
> λέου. φεῦ μόχθων, οἵων, ὦ τάλας,
> ὀρεχθεὶς ἔρρεις,
> τρίποδος ἄπο φάτιν ἂν ὸ Φοῖ-
> βος ἔλακεν ἔλακε, δεξάμενος ἀνὰ δάπεδον
> ἵνα μεσόμφαλοι λέγονται μυχοί.
>
> *¡Ay, ay! Corredoras aladas, furibundas diosas, que obtuvieron un tíaso no báquico entre lágrimas y lamentos. Euménides de negra piel, que galopan por el extenso éter, tomando*

[18] Sobre la relación entre la obra de Eurípides y la tradición literaria, (2005: 268-269) acota que el trágico se mantiene fiel en un aspecto crucial: como en *Coéforas* (vv. 930 y 1016-1017), el asesinato de Clitemnestra se considera correcto e incorrecto al mismo tiempo (*Orestes*, vv. 194, 546-547, 819, 824).

> *venganza por la pena de sangre, tomando venganza por el asesinato,* (les) *suplico,* (les) *suplico encarecidamente, dejen que el hijo de Agamenón olvide por completo la enloquecida furia errante. ¡Ay, de las fatigas! Desgraciado, habiendo aspirado a ellas alcanzas tu propio daño, tras recibir desde el trípode el oráculo, que Febo gritó, gritó en voz alta, sobre el suelo donde dicen* (están) *las hendiduras del ombligo de la tierra.*

Las argivas describen a las diosas como aladas (πτεροφόροι, v. 317), así como lo hace Orestes, según cuenta el vaquero a Ifigenia acerca de la Erinia que lo ataca en *Ifigenia entre los Tauros* (v. 288). Se trata de una diferencia fundamental respecto de *Euménides*, donde las diosas carecen del ornamento: ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν / αὗται, μέλαιναι τ', ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι, *a éstas, sin embargo, se las ve ápteras y negras, y por completo repugnantes*, vv. 51-52; ὑπέρ τε πόντον ἀπτέροις ποτήμασιν / ἦλθον διώκουσ', οὐδὲν ὑστέρα νεώς, *y sobre el mar, con vuelos ápteros, vine persiguiéndo*(lo)*, no menos veloz que una nave*, vv. 250-251.[19] Para Untersteiner (1947: 507) la falta de alas expresa un "horror escalofriante" porque asemeja a las Erinias con figuras humanas. En cuanto al color negro, presente en la versión de Eurípides (*Orestes*, v. 321), entiende que contribuye a alejar la simpatía del espectador.

En la crátera adjudicada al pintor de Tarporley, Orestes empuña una espada para defenderse del ataque de las Erinias, como se suele ver en las representaciones icónicas. A las diosas se las muestra vestidas de cazadoras con botas altas, expresión de su

[19] Los pasajes citados de *Euménides* de Esquilo corresponden a la edición de Page (1972). En dicha tragedia hay otro personaje del cual se destaca la falta de alas, Atenea (πτερῶν ἄτερ, v. 404).

condición de perseguidoras, y, además, aladas.[20] Las alas constituyen un elemento común a diversas figuras monstruosas y se considera proveniente del "alma-ave" egipcia, su presencia sugiere agresividad y recuerda el parentesco con el mundo ctónico (Dukelsky 2013: 259). En cambio, en la hidria de figuras rojas conservada en Berlín, las perseguidoras del hijo de Agamenón son ápteras, siguiendo la propuesta de Esquilo.[21] Si bien, llevan vestido corto y presentan serpientes en el tocado y en las manos, como en la crátera de Taporley. Desde mi punto de vista, el efecto visual de las pinturas es diferente. La representación alada promueve una distancia mayor de la figura humana. Con lo cual entiendo que en la tragedia de Eurípides, aun cuando forma parte de una descripción, la presencia del ornamento provoca cierto temor en el público. Las alas se ajustan al hecho de que las diosas constituyen la manifestación de un proceso patológico; de ese modo su presencia potencia la locura del héroe trágico. Es interesante tomar en cuenta que, al mismo tiempo que se enfatiza en *Orestes* el aspecto monstruoso de las Erinias, en la escultura y, en gran parte también en la cerámica, se lleva a cabo un proceso inverso que consiste en la idealización de las figuras teratológicas. En las metopas del Partenón (cuyo maestro de obra fue Fidias), por ejemplo, puede observarse cómo los Centauros, representados tradicionalmente como seres deformes, son humanizados a tal punto que la violencia que los caracteriza resulta mitigada (Dukelsky 2013: 261).[22]

[20] Erinia persiguiendo a Orestes. Crátera, figuras rojas, 400-300 a. C. Pintor de Tarporley. Museo Ashmolean, Oxford, Beazley Archive nº 430021.

[21] Orestes en Delfos. *Hydría*, figuras rojas, 475-425 a.C. Antikensammlung, Berlín, Beazley Archive nº 214834.

[22] Cf. Topper (2007) que estudia el caso específico de la idealización de otra figura monstruosa en la iconografía, Medusa.

La identificación de dos posibles configuraciones de las Erinias en la producción de los pintores de la época clásica condujo a Lissarrague (2006: 55) a hablar de cierta inestabilidad iconográfica.[23] En mi opinión, por tratarse de divinidades relacionadas con la locura y la venganza, la inestabilidad en su configuración, así como la controversia acerca de su existencia real o ilusoria de la que hablé anteriormente, puede explicarse por su ambigüedad intrínseca. La epifanía de las "temibles diosas" se vincula tanto al mantenimiento del orden, porque castigan al asesino, como a la irrupción, en tanto provocan la *manía*, una enfermedad que desorganiza la vida del hombre.

En el presente trabajo me he propuesto estudiar la escena de *Orestes* en la que el hijo de Agamenón dice ser atacado por las Erinias, para lo cual analicé pasajes del episodio inicial y el primer estásimo de la tragedia. Identifiqué el carácter ilusorio de las "temibles diosas", junto con su representación alada, y el uso del arco para defenderse de ellas como los elementos que representan una distancia respecto del modelo de Esquilo. Considero que se debe a que la escena de la alucinación, ubicada en el comienzo de la obra, no es ajena a la propuesta general de la tragedia que consiste el trabajo de reelaboración del mito tradicional. Al narrar los acontecimientos producidos entre *Coéforas* y *Euménides*, se introducen en la trama elementos que no forman parte de la tradición mítica —como luego se incluye la condena a muerte por parte de los argivos a Orestes y Electra—. El objetivo de ellos es ofrecer una versión renovada del mito en la que la locura se distancia de lo divino y se torna más humana. Con lo dicho no pretendo eliminar la participación de los dioses de la trama, innegable en tanto Apolo irrumpe en la escena final, sino ofrecer una lectura en la que se aprecie la ambigüedad de la propuesta de Eurípides. Entiendo, como Ciani (1974: 98) y Medda (2001: 29-30), que el origen divino de la enfermedad convive con una causa natural.[24] Si bien se atribuye el origen de la enfermedad a las Erinias y a otras divinidades sin especificar (vv. 531-532 y 844-846), y se remite a la cuestión tradicional de la contaminación a través de la mención de la sangre de Clitemnestra como agente (vv. 36-37, 337-338 y 400), se ubican procesos mentales como causantes: Orestes habla del efecto del crimen sobre sí mismo al dialogar con Menelao en el segundo episodio (vv. 396 y 398).[25] Además sus propios recuerdos desencadenan la crisis alucinato-

[23] Observable también en el vestido que en algunas imágenes es largo y en otras, corto. Cf. Darbo-Peshanski (2004: 101), que habla de "una presencia formalmente inestable" para el caso de las Erinias.

[24] Asimismo Theodorou (1993: 41) sostiene que, a la vez que los personajes no dudan que las Erinias provocan la *manía*, la obra en su conjunto cuestiona dicha afirmación. Por otra parte, existen quienes hablan de motivación interna de la locura de Orestes, que puede ser el remordimiento (Aélion 1983: 247) o la toma de conciencia (Assaël 1993: 138); y aquellos críticos que sostienen la idea de un agente externo, como Padel ([1995] 2005: 74), que entiende la afección del protagonista como el producto de fuegos cruzados de figuras divinas masculinas y femeninas. Así para Wright (2008: 52) las acciones humanas de la tragedia, en tanto no se trata de un drama psicológico en un sentido moderno, deben comprenderse a la luz de poderes divinos.

[25] ἡ σύνεσις, ὅτι σύνοιδα δείν' εἰργασμένος, *el entendimiento porque soy consciente de haber hecho cosas terribles*, v. 396; λύπη μάλιστά γ' ἡ διαφθείρουσά με..., *el dolor* (es) *sobre todo lo que me destruye...*, v. 398. Siguiendo a Medda (2011: 193), que explica que lo que destruye al personaje es su capacidad de comprender la situación, y a Konstan (2016: 239-240), para quien la operación mental se relaciona con el conocimiento, he decidido traducir σύνεσις como "entendimiento" en lugar de "conciencia", término con el que se lo suele traducir (Chapouthier & Méridier [1959] 2017: 48; Calvo, García Gual & De Cuenca [1982] 2008: 199; Labiano [2000] 2010: 195, y Andrade 2007: 83). Schamun (1996: 340), en una línea similar a la que aquí se propone, sugiere la expresión "darse cuenta" porque permite revelar la intelección que realiza Orestes de sus propias acciones.

ria, ya que la mirada del joven comienza a perturbarse (vv. 253-254), una vez que escucha que Helena llegó a la ciudad de Argos (vv. 245-246). Desde la perspectiva propuesta las innovaciones respecto de la representación de las Erinias adquieren un nuevo sentido que es el de profundizar el carácter humano de la enfermedad del protagonista de la tragedia.

REFERENCIAS

AELION, Rachel (1983), *Euripide héritier d'Eschyle*, t. II (Paris: Les Belles Lettres).

ANDRADE, Nora (2007), *Euripides*, Orestes (Buenos Aires: Losada).

ASSAËL, Jacqueline (1993), *Intellectualité et théâtralité dans l'oeuvre d'Euripide* (Nice: Assocciation des Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines).

BAÑULS, José V. *et al.* (eds.) (1998) *El teatre clássic al marc de la cultura grega i la seua pèervivéncia dins la cultura occidental* (Bari: Levante Editori).

BATTEZZATO, Luigo, DI BENEDETTO, Vincenzo, MEDDA, Enrico, PATTONI, Maria Pia (1995) *Eschilo,* Orestea (Milano: Rizzoli).

BOSMAN, Philip R. (1993), "Pathology of a Guilty Conscience. The Legacy of Euripides' *Orestes*", *Acta Classica*, 36: 11-25.

BROWN, Andrew Lyon (1983), "The Erinyes in the *Oresteia*: Real Life, the Supernatural, and the Stage", *The Journal of Hellenic Studies*, 103: 13-34.

BURNETT, Anne Pippin (1971), *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal* (Oxford: Clarendon Press).

CALVO, José Luis, GARCÍA GUAL, Carlos, DE CUENCA, Luis Alberto [1982] (2008), *Eurípides, Tragedias*, t. III (Madrid: Gredos).

CERRA, Gabriela & Gambón, Lidia (2016), "Invención y resignificación de la locura: la imagen de las Erinias en la tragedia", en Gambon (2016: 75-101).

CHAPOUTHIER, Fernand & MERIDIER, Louis [1959] (2017), *Euripide*, *Tragédies*, t. VI, *1º partie*, Oreste (Paris: Les Belles Lettres).

CIANI, Maria Grazia (1974), "Lessico e funzione della follia nella tragedia greca", *Bollettino dell' Istituto di filologia greca*, 1: 70-110.

DARBO-PESHANSKY, Catherine (2004) "Ressemblances et échos: la folie d'Oreste" en Gutmann & Sullivan (2004: 101-110).

DAVIES, Malcolm, FINGLASS, Patrick J. (2014), *Stesichorus, The Poems* (Cambridge: University Press).

DI BENEDETTO, Vincenzo (1965), *Euripidis*, Orestes (Firenze: La Nuova Italia).

DIGGLE, James (1989), *Euripidis Fabulae*, t. II (Oxford: University Press).

___ (1994), *Euripidis Fabulae*, t. III (Oxford: University Press).

DINDORF, Wilhelm (1863), *Scholia graeca in Euripidis tragoedias ex codicibus aucta et emendate*, vol. 2 (Oxford: University Press).

DUKELSKY, Cora (2013), "Del drama familiar a la cerámica: 'Orestes y las Erinias'", en Rodríguez Cidre, Buis & Atienza (2013: 251-283).

DUKELSKY, Cora & MARTINO, Ana (2002), "Imágenes teatrales en las pinturas de los vasos griegos", *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 12: 71-79.

EASTERLING, Patricia E. (ed.) (1997), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (New York: Cambridge University Press).

FERRANDO, Serena (2008), "Considerazioni sceniche sull'Oreste folle di Euripide", *Maia*: *Rivista di letterature classiche*, 60, 1: 34-39.

FRAZER, James George (1939), *Apollodorus*, The Library (London: Heinemann).

FUQUA, Charles (1978), "The world of myth in Euripides' *'Orestes'*", *Traditio*, 34: 1-28.

GAMBON, Lidia (coord.) (2016), *A quien Dionisos quiere destruir… La tragedia y la invención de la locura* (Bahía Blanca: EdiUNS).

GARVIE, Alex F. [1986] (2002), *Aeschylus*, Coephori (Oxford: University Press).

GREENBERG, Nathan A. (1962), "Euripides' *Orestes*: an Interpretation", *Harvard Studies in Classical Philology*, 66: 157-192.

GREGORY, Justina (2005), "Euripidean Tragedy", en *A Companion to Greek Tragedy* (Oxford: University Press): 251-269.

Perczyk, *LA REPRESENTACIÓN DE LAS ERINIAS EN ORESTES,* 73-92

GRIFFITH, Mark (2009) "Orestes and the In-Laws" en Mc Coskey & Zakin (2009 275-330).

GUTMANN, Annie & SULLIVAN, Pierre (dir.) (2004) *Le visage et la voix* (Paris: Editions in press).

HALL, Edith (1993), "Political and Cosmic Turbulence in Euripides' *Orestes*", en Sommerstein *et al.* (1993: 263-285).

HARTIGAN, Karelisa (1987), "Euripidean Madness: *Herakles* and *Orestes*", *Greece & Rome*, 34, 2: 126-135.

HUDDILSTON, John (1898), *Greek Tragedy in the Light of Vase Paintings* (London: Macmillan).

ISLER-KERÉNYI, Cornelia (2016) "Oreste nella ceramografia greca", *Dionysus ex machina*, 7: 183-207.

KEFALIDOU, Eurydice (2009), "The Iconography of Madness in Attic Vase-Painting", en Oakley & Palagia (2009: 90-99).

KEULS, Eva (1997), *Painter and Poet in Ancient Greece: Iconography and the Literary Arts* (Stuttgart: Teubner).

KONSTAN, David (2016), "Did Orestes Have a Conscience? Another Look at *Sunesis* in Euripides' *Orestes*", en Kyriakou & Rengakos (2016: 229-240).

KYRIAKOU, Poulheria & RENGAKOS, Antonios (eds.) (2016) *Wisdom and Folly in Euripides* (Berlin: De Gruyter).

LABIANO, Juan Miguel [2000] (2010), *Eurípides, Tragedias*, t. III (Madrid: Cátedra).

LISSARRAGUE, François (2006), "Comment peindre les Érinyes?", *Mètis*, 4: 51-70.

LITTRE, Emile (1849), *Oeuvres Complètes D'Hippocrate*, t. VI (Paris: Baillière).

LONGO, Oddone (1975), "Proposte di lettura per l' *Oreste* di Euripide", *Maia*, 27: 265-287.

LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (2006), "Mitos y referencias míticas en las tres últimas tragedias conservadas de Eurípides", *Argos* 30: 17-63.

MC COSKEY, Denise E. & ZAKIN, Emily (2009) (eds.), *Bound by the City. Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis* (New York: Suny Press).

MEDDA, Enrico (1999), "La casa e la città: spazio scenico e spazio drammatico nell'*Oreste* di Euripide", *Studi Italiani di Filologia Classica* 17, 1: 12-65.

___ (2011), *Euripide*, Oreste (Milano: BUR).

MOLINA, Eduardo & OYARZÚN, Pablo (2007) *Pseudo-Longino*, De lo sublime (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados).

MONRO, David B. & ALLEN, Thomas W. [1908] (1963), *Homeri Opera*. Odyssey *libros continens* I-XII, t. III (Oxford: Clarendon Press).

___ [1902] (1988), *Homeri Opera*. Iliadis *libros* I-XXIV *continens*, t. I y II (Oxford: Clarendon Press).

OAKLEY, John H. & PALAGIA, Olga (eds.) (2009), *Athenian Potters and Painters*, t. II (Oxford: Oxbow).

PADEL, Ruth [1995] (2005), *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica* (México: Sexto Piso).

PAGE, Denys L. (ed.) (1972), *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoedias* (Oxford: Clarendon Press).

PEARSON, Alfred C. [1924] (1985), *Sophoclis, Fabulae* (Oxford: Clarendon Press).

PODLECKI, Anthony J. (1992), *Aeschylus*, Eumenides (Warminster: Aris & Phillips).

PORTER, John R. (1994), *Studies in Euripides'* Orestes (Leiden: Brill).

REBOREDA MORILLO, Susana (1992), "Las limitaciones de la táctica hoplítica. La importancia de los arqueros y la historia griega: una aproximación", *Gallaecia*, 13: 303-323.

___ (1995), "El simbolismo del arco de Odiseo", *Gerión*, 13: 2-45.

RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa, BUIS, Emiliano & ATIENZA, Alicia M. (eds.) (2013), *El* oîkos *violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad).

SCHAMUN, María Cecilia (1996), "Significaciones de realidad y apariencia en *Orestes* en Eurípides", *Praesentia*, 1: 337-348.

SCHWARTZ, Eduard (1887), *Scholia in Euripidem*, vol. I, *Scholia in Hecubam Orestem Phoenissas* (Berlin: Reimner).

SCRIBNER, Henry (1923), "The Treatment of Orestes in Greek Tragedy", *The Classical Weekly*, 16, 14: 105-109.

SECHAN, Louis (1926), *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (Paris: Champion).

SMITH, Wesley (1967), "Disease in Euripides' Orestes", *Hermes*, 95.3: 291-307.

SOMMERSTEIN, Alan *et al.* (eds.) (1993), *Tragedy, Comedy, and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference* (Nottingham 18-20 July 1990) (Bari: Levante Editori).

TAPLIN, Oliver (1997), "The pictorial record", en Easterling (1997: 69-90).

___ (2007), *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* (Los Angeles: The Paul Getty Museum).

THEODOROU, Zena (1993), "Subject to Emotion: Exploring Madness in *Orestes*", *The Classical Quarterly*, 43.1: 32-46.

TOPPER, Kathryn (2007), "Perseus, the Maiden Medusa, and the Imagery of Abduction", *Hesperia*, 76.1: 73-105.

TRENDALL, Arthur Dale, WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale (1972), *Illustrations of Greek Drama* (London: Phaidon).

UNTERSTEINER, Mario (1947), *Eschilo, Le tragedie*, t. II (Milano: Instituto Editoriale Italiano).

VON FRITZ, Kurt (1962) *Antike und moderne Tragödie* (Berlin: Walter de Gruyter).

WEST, Martin Litchfield (1966), *Hesiod*, Theogony (Oxford: Clarendon Press).

___ (1987), *Euripides*, Orestes (Warminster: Aris & Phillips).

WILLINK, Charles W. (1986), *Euripides*, Orestes (Oxford: Clarendon Press).

WRIGHT, Matthew (2008) *Euripides*: Orestes (London: Duckworth).

ZIMMERMANN, Bernhard (1998), "Die Krise der Polis im Spiegel der attischen Tragödie", en Bañuls, José V. *et al.* (1998: 369-380).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Hans Blumenberg. *Fuentes, corrientes, icebergs*, edición de Ulrich von Bülow y Dorit Krusche, traducción de Griselda Mársico. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016, 342 páginas.

Blumenberg – también el nombre del metaforólogo encerraría o contendría una metáfora (como la montaña [*Berg*] encierra o contiene vetas de minerales). Mejor sería decir: el nombre no encierra ni contiene metáfora alguna en la medida en que esta metáfora no está oculta en su seno o interior, ni hay que excavar para extraerla o sacarla a la luz. Antes bien, está inscrita a la vista, sobre la superficie misma del nombre, al nivel del suelo, sobre la ladera o el relieve de la citada montaña. ¿Una metáfora, hemos dicho? Quizá menos que una metáfora; apenas una imagen o un cuadro; en todo caso, un cuadro digno de mención: una montaña de flores [*blumen*], una montaña florida o florecida. Imagen por demás llamativa, trátese ya de una improbable montaña revestida o recubierta de flores (improbable porque otro tipo de vegetación suele prosperar en el aire helado de las cimas), ya de una montaña de flores *en sentido figurado*, esto es, una metáfora para expresar o ilustrar un acopio, una acumulación, un montón de flores. Tratándose de Blumenberg, y a juzgar por su metodología de trabajo (sobre la que nos explayaremos más adelante), las flores que se acumulan hasta formar un montón o una montaña podrían ser precisamente las flores de la retórica, las propias metáforas, los tropos que el discurso figurado hace florecer.

(Por otra parte, y reinscribiéndonos de golpe en el sentido propio, llamando flor a la flor, siempre podríamos preguntarnos aquí: ¿en qué otros contextos o circunstancias se produce tal acumulación, el montón o la montaña de flores, sino en la primavera o ante la muerte? Ofrecemos flores a los muertos; y acaso ellos también tengan su *propia montaña* – *Todtnauberg*.)

Inversamente, podríamos pensar, remontándonos o remitiéndonos al momento de la orogénesis, que las montañas mismas configuran un modo del florecimiento; que son ellas

mismas, finalmente, las que elevándose y sosteniéndose, *florecen*. ¿Y no habla la orografía, en este sentido, de *afloramientos* rocosos? En última instancia, nuestras montañas no serían sino flores ctónicas; y Blumenberg, nada menos que el nombre para el cruce entre antología y litografía que en otra parte (*La mitología blanca*) fuera indicado como irreductible para cualquier ontología.

No es, sin embargo, de flores ni de montañas de lo que se trata aquí, sino más bien de lo que nutre a las primeras y da forma a las segundas. Se trata, claro está, del agua; más precisamente, de la metáfora acuática, de lo que en cada caso está siendo pensado o retenido en la inminencia del pensamiento, no conocido pero siquiera nombrado o imaginado a medias, bajo las figuras que el agua describe al brotar, al fluir y al congelarse.

Fuentes, corrientes, icebergs [*Quellen, Ströme, Eisberge*] es, en efecto, el título de esta nueva compilación póstuma de escritos inéditos del filósofo alemán Hans Blumenberg (1922-1996), fundador y referente de la metaforología.

La edición, al cuidado de Ulrich von Bülow, jefe de archivo del *Deutsches Literaturarchiv Marbach*, y Dorit Krusche, investigadora del *DLM* a cargo del *Nachlaß* blumenberguiano, reconstruye el proyecto de libro acerca de metáforas del agua sobre el que Blumenberg trabajara entre septiembre de 1980 y noviembre de 1981. La traducción, a cargo de Griselda Mársico, es sobria, precisa y eficaz, y está prolijamente anotada y referenciada.

El libro se asume desde el comienzo como una reconstrucción tentativa de un proyecto inconcluso o en ruinas. Esta tarea de recomposición cuenta, en este sentido, con la inestimable colaboración del propio Blumenberg, cuya escrupulosa metodología de trabajo está documentada por un vasto y concienzudo fichero en el que ha registrado lecturas, transcrito citas relevantes o de interés, seleccionado recortes, bosquejado ideas e hipótesis de trabajo, en base a los cuales habrían de surgir textos de distinto alcance, calibre y extensión.

Fuentes, corrientes, icebergs está constituido por tres textos relativamente extensos, cada uno de los cuales aporta su propio título a la tríada que da nombre al libro. Al término de cada uno de estos textos (o precisamente en la medida en que estos textos no están terminados), los editores han incorporado o restituido algunos paralipómenos más bien breves (o sencillamente truncos), que amplían o reelaboran alguna cuestión ya tematizada, o sugieren e indican posibles ulteriores direcciones para el análisis metaforológico. Adicionalmente, los paralipómenos reinscriben (no sólo por su carácter y contenido, y por lo tanto en sentido figurado, sino también desde el punto de vista material o visual, esto es, por el modo en que se ha decidido su diagramación y maquetación) los espacios en blanco de la obra inacabada.

Por otra parte, cada una de las tres secciones está acompañada de una serie de reproducciones fotográficas y transcripciones de las fichas que Blumenberg confeccionara y sobre las que oportunamente trabajaron los editores, concediendo al lector la posibilidad de echar un vistazo al atelier blumenberguiano.

En su conjunto, el texto consiste en un notable ejercicio de escritura, que combina en partes igual rigor crítico, talante reflexivo y auténtica erudición.

En cuanto crítica filosófica de las metáforas, la metaforología blumenberguiana no se propone "desactivar la función de la metáfora y sustituirla por operaciones conceptuales más adecuadas" (p. 183). Tampoco se trata de secuenciar la historia de los conceptos ni de cartografiar su deriva en orden a restituirles el sentido metafórico que (de acuerdo a la tesis propuesta por Hegel en la *Estética*) el uso o la usura habrían desgastado hasta borrar y reemplazar por completo.

Concebida como estudio del "esfuerzo metafórico (p. 135), del trabajo o del "cortejo" de la metáfora", la metaforología (emparentada con la filosofía simbólica de Ernst Cassirer, la teoría antropológica de Arnold Gehlen o la "investigación tópica" de Ernst Robert Curtius) se propone abordar o sorprender a la metáfora en cuanto instrumento de cognición. La metáfora nombra o representa a lo que se rehúsa a ser nombrado e intuido; la metáfora se inscribe sobre esa retirada del nombre,

que es también la falta de fundamento y de evidencia (p. 150). En este sentido, "tomar la metáfora al pie de la letra" significa "desnudarla como la orientación que se le está rehusando a un autor" (p. 53).

De esta manera, la metaforología establece el carácter "absoluto" o ineludible de algunas metáforas, a través de las cuales se hace manifiesto el aspecto *inconceptuable* de la existencia. La inconceptuabilidad designa la imposibilidad de producir un concepto, esto es, de trascender o de superar el estadio metafórico; de aquí que Blumenberg entienda que la tarea metaforológica es inmanente a la metaforicidad, en cuanto se trata simplemente de "corregir las confusiones en el propio plano metafórico" (p. 183). La metáfora absoluta descubre "que no se puede retener la realidad porque no es lo que nos parece que es" (p. 117).

La primera sección, intitulada "Fuentes" [*Quellen*], puede ser leída en términos de un ajuste de cuentas con el presunto carácter originario del pensamiento heideggeriano o su escasa transparencia en relación a las fuentes de las que se habría nutrido. Blumenberg recupera, en este sentido, el antecedente del historiador alemán Johann Gustav Droysen, quien, a los fines de demostrar el carácter forzosamente derivado de las fuentes documentales de la historiografía y la filología (cuya metaforicidad, por otra parte, había sido casi completamente borrada y olvidada), señaló la procedencia atmosférica (lluvias, precipitaciones, presión, etc.) de las fuentes que parecen brotar milagrosamente del suelo. Blumenberg sorprende a Heidegger al término de uno de sus celebérrimos "caminos de madera" [*Holzwege*], el cual, sin embargo, en lugar de conducir "a ningún lado", llevaba directamente a las fuentes (pp. 29-30).

De las fuentes ocultas de Heidegger, Blumenberg se desliza en dirección a la afiebrada búsqueda de las fuentes del Nilo, y de allí, a Sigmund Freud y su tematización respecto de las fuentes oníricas. La deriva no se detiene: según una paciente argumentación que enlaza cada referencia metaforológica con la siguiente, habrán de sucederse (entre otros), Johann Wolfgang von Goethe, Arthur Schopenhauer, Friedrich Schelling, Immanuel Kant y algunos destacados personajes de la Antigüedad clásica, de Sócrates y Platón a Horacio y Plotino. El esquema, que concluye en algunas observaciones en torno a determinadas cargas tributarias percibidas por la República Federal de Alemana, parece subrayar cierto "descenso histórico", para el que el autor, sin embargo, no tendría sino "razones insuficientes" (p. 304) que lo obligarían a "generar evidencia por medio de la retórica" (p. 303).

Una segunda sección, intitulada "Corrientes" [*Ströme*], tendrá por interlocutores centrales a Edmund Husserl, una vez más (aunque en menor medida) al propio Heidegger y a Francis Bacon. Ya en el comienzo, Blumenberg establece una oposición entre el río que fluye, y en el que está prohibido bañarse dos veces, y la orilla que permanece, desde la que el río vuelve a ser él mismo, no obstante las nuevas aguas que bajan. Se trata aquí de problematizar el modo en que la fenomenología se propone hacer captable la conciencia a través de la metáfora de la corriente. Blumenberg señala la persistencia de una duplicidad, de una escisión: por un lado, la corriente de los contenidos que afluyen a la conciencia, un yo intramundano sumergido, envuelto en la corriente; por otra parte, una corriente reflexiva que refluye desde el límite del presente, una subjetividad trascendental, inmóvil en la orilla. El análisis de Blumenberg revela el carácter irrebasable de la metaforicidad: la imposibilidad de pensar "un río sin orillas".

La tercera y última sección, "Icebergs" [*Eisberge*], presenta algunas particularidades en relación a las anteriores. Puesto que el uso de la metáfora sólo parece haberse extendido a partir del hundimiento del *Titanic*, Blumenberg tiene que trabajar con materiales recientes, procedentes de los diarios y revistas, la publicidad, el cine y la televisión.

El iceberg, advierte Blumenberg, "es un episodio de lo homogéneo" (p. 274): lo que hay en él de aparente y de inaparente, flotando por encima y hundido por debajo de la superficie (en arreglo, además, a una estructura *vertical*), está constituido por idéntica sustancia. La metáfora del iceberg

es por demás política; y su uso casi siempre está vinculado a la formulación de un peligro latente, de una silenciosa amenaza. Inscripción, por lo tanto, de la metaforología en el campo de lo político.

Quizá el hundimiento del *Titanic* sea menos importante para la popularidad de esta metáfora que la propagación de una auténtica "retórica de la desconfianza": "si la propia naturaleza había montado semejante ejemplo de desproporción entre fachada y acecho" (p. 229), ¿cómo iban el ser humano y la sociedad a estar exentos de ello?

Esta última reflexión blumenberguiana en torno al iceberg tiene que recordarnos que el proyecto metaforológico apuesta a no pensar la metáfora en el plano de la retórica pura (siguiendo las directivas aristotélicas, por caso). Antes bien, lo que está en juego es la posibilidad de leer y de reinscribir en el contexto de las estructuras (filosóficas, simbólicas, ideológicas, literarias, socioculturales, antropológicas) que organizan su sentido. De lo que se trata es de hacer una marca (un *týpos*) que nos permita nombrar aquello innominado que, hurtándose siempre al concepto (tanto si se resiste a su prensión o com-prensión [*Begriff*] por desbordarlo e imponérsele como una montaña, como si no deja de escurrírsele, inaprensible como el agua), guarda para siempre un silencio (no más que metafórico) glacial e indiferente.

Franco Liberati
UNS

Luis Juan Guerrero. *Qué es la belleza y otros ensayos*. Estudio preliminar y edición a cargo de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Editorial Biblos, Colección Pasajes/Serie Mayor, 2017, 155 páginas.

Tal como anticipa el título, el presente volumen es un cuidadoso compendio (de acierto cabal en su selección y hábil ordenación) de cuatro estudios del filósofo argentino Luis Juan Guerrero: un libro breve, titulado *¿Qué es la belleza?* (1954), seguido de dos presentaciones en el Congreso Nacional de Filosofía (1949), "Escenas de la vida estética" y "Torso de la vida estética actual", culminando con una extraordinaria síntesis y análisis en "Panorama de la estética clásico-romántica alemana como introducción al estudio de las corrientes estéticas actuales", que fuera la clase inaugural de una serie de sesiones impartidas por el filósofo en la Universidad Nacional de La Plata (1934).

Las dos décadas de labor continua que exponen estos ensayos nos ofrecen el resultado maduro de un estudio que debemos seguir hasta las primeras letras que lo entrañaron. Su recorrido, entonces, nos remonta a través de la dialéctica entre autonomía y funcionalidad, que, a decir de Guerrero, trasunta la estética clásico-romántica alemana y concluye en la crisis post-hegeliana. Esta situación se resolverá en una antinomia que representará el sello de la crisis contemporánea de la estética y el arte: una producción artística que, a la vez que se pretende autónoma, se sume en una alienación que socaba sus propias ambiciones.

En efecto, como fruto de un pensamiento que deja verse en su esplendor, *Qué es la belleza* propone un recorrido atento a los aspectos del desarrollo de la idea de belleza desde el helenismo hasta la época moderna y el siglo XX. La noción de belleza ha comenzado por ser una valoración del cosmos e incluso de ciertos objetos particulares o atributos, en la medida en que en ellos resplandecía el ritmo y la armonía de aquél. Este aspecto será clave para quienes, siglos más adelante, buscarán fundamentar una reflexión estética consciente apoyados en estas primeras concepciones de la belleza. Así pues, Guerrero nos guía desde las más importantes concepciones presocráticas, especialmente las pitagóricas, hasta las más elaboradas y muchas veces contrapuestas teorizaciones de Platón y Aristóteles, quienes han dado pasos firmes sobre un camino para la reflexión estética y la teoría del arte. Con estos autores suele afirmarse que se inauguran dos sendas, aunque tal vez puedan ser dos modos de transir un mismo y arduo camino. Sea de esto lo que fuere, uno ha abierto el tránsito hacia una metafísica de la belleza y el otro hacia una investigación metodológica de la estética.

Estas divergencias llegan hasta los tratadistas del clasicismo moderno, mediados por Plotino, Vitruvio, San Agustín y Santo Tomás (entre las menciones más importantes) y adquiere nuevos rasgos durante el Renacimiento, cuando la teoría moderna del arte atenderá tanto a los aspectos filosóficos como a los sociales, es decir, a la autonomía del arte como al estatus del artista. Hablamos de un camino en que la belleza comenzó a ser examinada ya no con un fin trascendente, sino con la posibilidad, cada vez más animada, de una finalidad inmanente. El estilo, entonces, comienza a ocupar el lugar que fuera reservado a la armonía, la simetría, la unidad en la diversidad. Este es el momento de esplendor de una nueva teoría de la belleza (relativa al estética humanista, el criterio normativo y la autonomía estética) y con ella de las "obras de arte" concebidas como tales.

Así, los filósofos modernos buscarán una fundamentación de la estética en postulados ontológicos, a la vez que entreverán las relaciones del arte con la realidad histórica, social y cultural. Allí veremos analizadas principalmente las reflexiones de Kant y Hegel, pero también la crisis definitiva de la estética clásico-romántica, precisamente en la reacción contra el idealismo y el realismo estético del positivismo del último tercio del siglo XIX. El concepto de belleza deja de dominar la totalidad del arte y de la estética, y de este modo el ideal normativo queda desplazado por los aspectos formales de la composición de la obra y la apreciación estética desde un dominio psicológico o histórico-social. Frente a este escenario, Guerrero evocará al fin la posibilidad de la constitución de un horizonte trascendental de la belleza, claro está, no sin ciertas condiciones.

Así lo comprobaremos si nos remontamos al trabajo especulativo que fue tomando firmeza en "Escenas de la vida estética" y "Torso de la vida estética actual". El primero recrea la actividad estética en cinco escenas con una agudeza destacable (Taller, Fiesta, Encantamiento, Exorcismo, Composición). Se trata, pues, de cinco momentos que echan luz sobre problemas fundamentales de la estética contemporánea. En ellos recoge la antinomia entre autonomía y funcionalidad del arte, pero expuesta de un modo tan sugerente que no puede sino lanzarnos a un interrogante nada conclusivo: "¿Le daremos a esta escena –la de Composición- un *happy end* o un final sombrío?".

Por su parte, el segundo ensayo se presenta como una continuación del anterior, en el que Guerrero intenta analizar "qué le pasa actualmente al arte, más que a la vida estética en general, y todavía más a la reflexión artística, que hoy ya no es privilegio de filósofos y críticos, en tanto acompaña a menudo a la misma producción personal." De este modo, Guerrero encara los problemas del arte en el sistema capitalista y las relaciones con el dominio histórico-social. El término "torso" viene a designar una representación de la fragmentariedad especulativa y práctica, en un estado muy divergente a la que alguna vez fue una producción perfilada sobre un horizonte de sentido último. Sus reflexiones, tan provocativas como se lo había propuesto en el ensayo anterior, nos enfrentan con una crisis contemporánea que no comienza con la irrupción de la industria cultural, sino que se remonta a los periodos previamente analizados. Así, enfrentado al actual estado de cosas, sin ser por ello un cuestionamiento agorero, anticipa los peligros de un proceso que, mal conducido, podría convertirse en el "opio de los pueblos".

Por último, "Panorama de la estética clásico-romántica alemana", el primero de estos ensayos en sentido cronológico, muestra de qué manera la preocupación de Guerrero, desde los inicios de su reflexión filosófica, se enfocaba en "las líneas inseguras y contradictorias de la estética actual", que comprenderían el periodo posthegeliano hasta el siglo XX y que analiza aquí proyectándolo sobre la época de Goethe. Aquí encontramos ya el germen de la antinomia mentada, que Guerrero va desmontando en las tareas de este último período, objeto de su estudio: a) el descubrimiento de "una esfera propia de valores", que logra garantizar "la autonomía de la belleza como valor estético y del arte como objeto que la realiza"; b) el descubrimiento de que la obra de arte no se da aisladamente, como pareciera presuponerlo el concepto de

autonomía, por lo que comienza a resultar "necesario determinar la función cultural del arte".

Para cumplir el objetivo de este ensayo, Guerrero analiza las dos generaciones (la primera entre 1760 y 1795 y la segunda entre 1795 y 1830) o los cuatro periodos de la estética clásico-romántica alemana (en la primera generación encontraremos los periodos del *Sturm und Drang* y clasicismo de Weimar; en la segunda, el romanticismo de Jena y el de Heidelberg). Con este recorrido, presenta un estudio de la crisis en la que culmina la "época de la estética", con todos los componentes que hemos mencionado respecto de los otros ensayos y que, evidentemente, constituye la preocupación central de su reflexión filosófica.

Los cuatro escritos de Guerrero se hallan precedidos por una larga introducción a cargo del autor de esta edición crítica, que no sólo nos acerca al pensamiento de Guerrero sino que nos da las señas para comprender el hilo de sus reflexiones. Se trata, en última instancia, de la presentación de una mirada retrospectiva para un acercamiento a la gestación de la *Estética operatoria en sus tres direcciones* (1956), principal obra de Guerrero que nos impulsa, esta vez proyectivamente, hacia las posibilidades de la estética en la crisis aún latente del arte contemporáneo.

Yanina Benítez Ocampo
UNSAM

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

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

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

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

Aunque el *Boletín de Estética* publica exclusivamente contribuciones en español, éstas 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 matera, de un trabajo aparecido previamente en otra lengua.

a) Estructura de los trabajos

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

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

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

En caso de que los trabajos se presenten divididos en parágrafos, éstos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o subtítulos dentro de cada parágrafo. 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 parágrafo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

c) Criterios de evaluación

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

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

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

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

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

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