
BOLETÍN DE ESTÉTICA

**LAS FORMAS DE LA “REALIZACIÓN” POÉTICA
EN MARÍA ZAMBRANO**

Alberto Santamaría

**HACIA UNA REVALUACIÓN DE LA VERDAD
MUSICAL EN THEODOR. W. ADORNO**

Washington Morales Maciel

Archivo

SOBRE LA PLACA DE DAGUERRE

Rodolphe Töpffer

*Traducción y nota preliminar de Verónica Tell
con la colaboración de Laura Hakel*

Comentarios bibliográficos

**LAS FORMAS DE LA “REALIZACIÓN” POÉTICA
EN MARÍA ZAMBRANO**

Alberto Santamaría

**HACIA UNA REVALUACIÓN DE LA VERDAD
MUSICAL EN THEODOR W. ADORNO**

Washington Alberto Morales Maciel

Archivo

SOBRE LA PLACA DE DAGUERRE

Rodolphe Töpffer

*Traducción y nota preliminar de Verónica Tell
con colaboración de Laura Hakel*

Comentarios bibliográficos

Año XV | VERANO 2019 | N° 46

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 (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung, Berlín)

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

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

<http://www.boletindeestetica.com.ar/>
Contacto: boletindeestetica@gmail.com

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

ISSN 2408-4417

Diseño gráfico: Verónica Grandjean Maqueta original: María Heinberg

Verano 2019

SUMARIO

Artículos	5
Alberto Santamaría	
Las formas de la “realización” poética en María Zambrano	7-37
Washington Alberto Morales Maciel	
Hacia una revaluación de la verdad musical en T. W. Adorno	39-66
Archivo	67
Rodolphe Töpffer	
Sobre la placa de Daguerre. A propósito de las <i>Excursiones daguerreanas</i>	
Traducción y nota preliminar de Verónica Tell con la colaboración de Laura Hakel	69-104
Comentarios bibliográficos	105

ARTÍCULOS

Alberto Santamaría es Doctor en Filosofía y Profesor de Teoría del arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Es autor de diversos ensayos e investigaciones, entre los que destacan: *La vida me sienta mal. Argumentos a favor del arte romántico previos a su triunfo* (2015), *Paradojas de lo cool. Arte, literatura, política* (2016), *Arte (es) propaganda. Reflexiones sobre arte e ideología* (2016), *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo* (2018) y *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo* (2019). Correo electrónico: albertosantamaria@usal.es

Washington Morales es doctorando en filosofía de la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay), donde se desempeña como docente de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Cursó estudios de instrumentación en la Escuela Universitaria de Música “Miguel Marozzi”. Correo electrónico: wamm1756@gmail.com

LAS FORMAS DE LA “REALIZACIÓN” POÉTICA EN MARÍA ZAMBRANO

Alberto Santamaría

Alberto Santamaría

Universidad de Salamanca

Las formas de la “realización” poética en María Zambrano***Resumen**

Este artículo se propone analizar el pensamiento poético de María Zambrano. A manera de introducción, traza un recorrido por algunas de las respuestas que ha recibido la pregunta por el lugar de la palabra poética en el contexto histórico europeo de mediados del siglo XX. Examina luego la forma en que Zambrano ha meditado sobre la relación entre filosofía y poesía en diversos escritos y, en un tercer momento, en su concepción del tiempo y la memoria. Por último, se detiene en el concepto de “realización”, que tuvo su origen en José Ortega y Gasset y que Zambrano hizo propio, reelaborándolo y convirtiéndolo en eje de la razón poética.

Palabras clave

Razón poética- Creación- Memoria - Tiempo - José Ortega y Gasset

The forms of poetic “realization” in Maria Zambrano**Abstract**

This article aims to analyze the poetic thinking of María Zambrano. As an introduction, it reviews some of the answers that the question about the place of the poetic word has been given in the context of the mid-twentieth century in Europe. Then it examines the way in which Zambrano thinks the relationship between philosophy and poetry in many of her writings and focuses, thirdly, on her conception of time and memory. Finally, it discusses the concept of “realization”, which had its origins in José Ortega y Gasset and that Zambrano made her own by reworking it and by turning it into the central concept for poetic reason.

Keywords

Poetic reason- Creation- Memory - Time - José Ortega y Gasset

Recibido: 03/05/2018. Aprobado: 16/11/2018.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación HAR2017-85392-P: “Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas”, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad: Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

Entre 1933 y, aproximadamente, 1951 hallamos un elevado número de trabajos acerca de una cuestión que parece tornarse central para una serie de intelectuales en la primera mitad del siglo XX: ¿cuál es el papel del poeta en las transformaciones históricas del momento? O dicho de otra forma: ¿cuál es *su* lugar? En algunos casos esta pregunta no encierra una respuesta clara, en otros casos ni siquiera se plantea de este modo, pero no deja de ser esta una cuestión recurrente para un amplio número de pensadores. Así, entre el auge de los fascismos en Europa y los primeros años tras el final de la Segunda Guerra Mundial, es posible rastrear esta cuestión enfocada desde diversas posiciones. ¿Dónde situar la palabra poética en el nuevo orden intelectual del siglo XX que, a su vez, se enmarca en un nuevo orden mundial? Las respuestas pueden diferir notablemente.

Antes de introducirnos en el pensamiento de María Zambrano, haremos un breve recorrido por algunas (y solo algunas) de las formas en las que este problema fue abordado por determinados intelectuales en el periodo arriba señalado. Esto ocupará la primera parte de este trabajo. Este acercamiento histórico nos permitirá entender mejor el lugar (y la fuerza) del pensamiento zambraniano, que trataremos de amplificar, para concluir, a través de un concepto apenas tratado en los trabajos acerca de Zambrano. Me refiero al concepto de “realización”, de origen orteguiano, que ella reconstruye y reconfigura hasta hacerlo propio.

1. LA PREGUNTA POR EL LUGAR DEL POETA

En 1946 Martin Heidegger publica un breve trabajo titulado “¿Y para qué poetas?”. Un año después, Witold Gombrowicz pronuncia su conocida conferencia *Contra la poesía. Contra los poetas*. La distancia entre ambos es importante e irreconciliable. Nada hay que pueda conectar al filósofo alemán con el escritor polaco. Sin embargo, a pesar de las notables distancias, hay un rumor común, un horizonte compartido. Ese horizonte puede resumirse a través de la pregunta por el lugar del poeta en una sociedad sacudida por diferentes tragedias provocadas por el propio ser humano.

Heidegger inicia su texto con el verso que da título a su trabajo: “¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?”. Este verso es del poeta alemán Friedrich Hölderlin, y forma parte del poema “Pan y vino”. Heidegger siente especial interés por este poeta en tanto que poeta capaz de guiar la mirada de un pueblo en la búsqueda de un origen perdido, de desvelar lo que ha permanecido oculto tras la huida de los dioses. Para Heidegger, en medio de las ruinas que asolan Alemania, los poetas son piezas necesarias para la reconstrucción en tanto que pueden ser quienes preparen la venida de los dioses, cuya ausencia hace que vivamos tiempos de penuria. Así Heidegger responde a la pregunta que da título a su texto:

los tiempos no son solo de penuria por el hecho de que haya muerto Dios, sino porque los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad ni están capacitados para ello. Los mortales no son dueños de su esencia. (Heidegger 1998: 203)

Más aún, son tiempos de tan profunda penuria que “[el ser humano] ya no es capaz de sentir la falta de Dios como una falta” (Heidegger 1998: 199). Por lo tanto, para Heidegger el poeta tenía el carácter de un expedicionario espiritual que desciende a los abismos en busca de la huella de los dioses huidos. En este sentido, considera que los poetas (donde la metafísica y la creación se anudan) son aquellos que se arriesgan, ya que descienden en busca del ser para iluminar la oscuridad en la que viven los mortales.

La posición de Gombrowicz en *Contra la poesía. Contra los poetas* de Witold es diametralmente opuesta y, desde el inicio, podemos leer en ella una respuesta al universo Heidegger:

La más seria dificultad de orden personal y social que debe afrontar el poeta proviene de que él, considerándose superior como sacerdote de la poesía, se dirige a sus oyentes desde más arriba; pero los oyentes no siempre reconocen su derecho a la superioridad y no quieren oírlo desde abajo. Cuanto más aumenta el número de personas que ponen en duda el valor de los poemas y faltan el respeto al culto, tanto más delicada y cercana al ridículo se vuelve la actitud del poeta. (Gombrowicz 2006: 19)

Para el escritor polaco, el lugar que hasta ese momento ha tenido el poeta en el orden social, al menos como referencia espiritual, necesita ser revisado y transformado. La poesía, considera Gombrowicz, ha perdido su sentido en medio de las grandes tragedias del siglo XX, a las que no ha sabido dar respuesta. En ese sentido, su tesis inicial es esta: “los versos no gustan a casi nadie, el mundo de la poesía es un mundo ficticio y falsificado” (*ibid.*, 12). Y añade:

parecerá [esta tesis] desesperadamente infantil; y, sin embargo, confieso que los versos no me gustan y hasta me aburren un poco. Lo interesante es que no soy un ignorante en absoluto en cuestiones artísticas ni tampoco me falta sensibilidad poética; y cuando la poesía aparece mezclada con otros elementos, más crudos y prosaicos [...] tiemblo como cualquier mortal. (*Ibid.*, 16).

Y concluye así su tesis:

lo que difícilmente aguanta mi naturaleza es el extracto farmacéutico y depurado de la poesía que se llama “poesía pura” y, sobre todo, cuando aparece versificada. (*Ibid.*, 13)

Gombrowicz no concede un lugar especial al poeta. La suya es, en efecto, otra forma de afrontar esa preocupación generacional por la posición desde la cual habla el poeta. Este, en la perspectiva de Gombrowicz, debería situarse horizontalmente, justo entre las cosas y el resto de la humanidad, como uno más que busca comunicarse, y no en esa posición salvífica y superior en la que lo sitúa Heidegger. Escribe al respecto:

Si no queremos que la cultura pierda toda su relación con el ser humano, deberíamos de vez en cuando interrumpir nuestros laboriosos ejercicios para averiguar si lo que producimos nos expresa o no. (*Ibid.*, 32)

He aquí otra forma de responder: la única poesía viable es la que trate de reconstruir el vínculo entre nosotros, entre los seres humanos. Ese es su sentido y el lugar que ha de ocupar el poeta.

Son estas dos posiciones radicalmente opuestas pero que ponen en escena una problemática real en plena postguerra. El asunto:

¿dónde colocar al poeta en la nueva sociedad que se construye sobre las ruinas del racionalismo? En este contexto, unos años más tarde, encontramos a Theodor W. Adorno. En 1951 tenemos la más conocida y malinterpretada afirmación del filósofo. Me refiero a esa frase sacada de contexto hasta la extenuación, y que dice así: “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (Adorno 1962: 29). El afán reduccionista y ciertamente fabulador de la cultura occidental ha llevado a convertir esta frase en “la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz”. Adorno en ningún momento rechaza la poesía, es más, uno de sus textos de esa misma época titulado “Poesía lírica y sociedad” es todo un manifiesto acerca de las posibilidades de relación entre poesía y sociedad. En cualquier caso, a lo que se refiere Adorno es a que no es posible seguir escribiendo poesía con la mentalidad cultural anterior a Auschwitz. Adorno lo desarrolla del siguiente modo en *Dialéctica negativa*:

Quien defiende la conservación de la cultura, radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice; quien la rehúsa fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser. Ni siquiera el silencio libera de ese círculo [...]. (Adorno 2005: 72)

Ese *estar atrapado* que delatan las palabras de Adorno escenifica de nuevo el problema mayor que acosa a todos estos autores. ¿Cuál es el lugar del poeta? Frente al lugar salvífico donde lo coloca Heidegger, o el periférico de la apuesta de Gombrowicz, Adorno observa al poeta como *sujeto atrapado*.

Esta es solo una pequeña muestra (obviamente reducida) de un problema mucho mayor que podría servir para una investigación más amplia. La cantidad de textos referentes a ese lugar del poeta

y del poema es interminable. En cualquier caso, vistos estos ejemplos, es fácilmente entendible que el asunto pueda leerse de este modo: ¿cómo escribir poesía *ahora*? Si en lugar de a filósofos recurrimos a poetas hallamos una radicalidad (pero también una angustia) mayor. Sin ir más lejos, T. S. Eliot en 1942, justo tras la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, escribe:

en medio de lo que ahora ocurre resulta difícil, cuando te sientas ante la mesa, sentir la confianza de que todas esas mañanas jugando con palabras y ritmos constituyen una actividad justificada, especialmente porque jamás puedes estar seguro de que no tendrás que borrarlo todo de principio a fin. (Gardner 1978: 21)

La situación que se produce al reflexionar sobre el *escribir-ahora* implica preguntarse no sobre el *¿qué es escribir?*, algo más bien inane y fuera de contexto, sino llevar a cabo una pregunta de mayor complejidad: *¿qué escribir?* o mejor *¿por qué se escribe?* A esto es a lo que Wallace Stevens, el mismo año 1942, llamaba *presión de la realidad*. Stevens lo define como una violencia que afecta a todo lo que está vivo y que obliga al poeta a vivir en un perpetuo equilibrio entre el lenguaje y el *ahora*, entre la palabra y la realidad. En 1942, Stevens hablará de *nuevo romanticismo* para explicar su lugar. Escribía lo siguiente del poeta romántico *ahora*:

Sucede que es alguien que aún vive en una torre de marfil, pero que insiste en que la vida sería intolerable si no fuera por el hecho de que, desde lo alto de esa torre, posee una vista excepcional de los vertederos públicos y los letreros luminosos de las Salsas Snider, del Jabón Ivory y de los coches Chevrolet; es un ermitaño que vive solo, en compañía del sol y de las estrellas, pero que reclama que le sirvan el infecto periódico. (Stevens 1990: 214)

Este breve resumen, que trata de abarcar posiciones distantes, nos lleva a suponer que, en este marco temporal que abarca de 1933 a 1951, la pregunta por el acto de escribir poesía en un mundo en pleno cambio se torna fundamental, al menos para los intelectuales del momento.

2. FILOSOFÍA Y POESÍA

Sobre este horizonte de interpretación me gustaría leer a María Zambrano, quien puede ser perfectamente situada en este espacio de preocupación generacional en torno al lugar del poeta y del poema. Zambrano muy pronto, en 1934, comienza a interrogarse por este problema. En el texto titulado “Por qué se escribe” aborda la cuestión radical aquí señalada. Es interesante el título. No se pregunta “Por qué escribir” o “Por qué la escritura”, sino “Por qué *se* escribe”. Ese *se* es radicalmente impersonal, por un lado, pero por otro lado sirve para destacar el problema de fondo: se escribe con un fin. Al inicio del artículo señala:

Escribir es defender la soledad en la que se está; es una acción que brota desde un aislamiento efectivo, pero de un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas. (Zambrano 2004: 35)

La escritura implicaría, por un lado, un *aislamiento*, un retraerse o un descender a lo profundo, y, por otro lado, una apertura, es decir, un mostrar ese camino trazado por la escritura. En este sentido, Zambrano apostaría por una *soledad comunicable* o una *soledad puesta en común* que estará presente a lo largo de toda su trayectoria filosófica. Esta es la lectura por la que opta Zambrano en 1934. Así leemos: “El escritor sale de su soledad a comunicar

el secreto. Luego ya no es el secreto mismo conocido por él lo que le colma, puesto que necesita comunicarle”, y más adelante añade: “Como quien lanza una bomba, el escritor arroja fuera de sí, de su mundo y por tanto, de su ambiente controlable, el secreto hallado” (*ibid.*, 39). Por todo ello, para Zambrano, en 1934, escribir es *escribirse*, hacer visible un secreto que solo es posible a través del lenguaje, en busca de una “comunidad espiritual” (*ibid.*, 43).

Cinco años después, en 1939, se centra en un problema de mayor complejidad: ¿por qué se escribe poesía y cuál es su lugar frente a la filosofía? En esos cinco años muchas cosas han sucedido a nivel personal y a nivel político. Bajo una marcada conciencia de derrota, en 1939, ya en el exilio, publica dos libros en los cuales el problema del lugar de la poesía es central: *Poesía y pensamiento en la vida española* y *Filosofía y poesía*. Ambos son libros que, a pesar de las diferencias tanto de estilo como de contenido, reflejan una preocupación común y generacional acerca del espacio que ha de ocupar la poesía y la voz del poeta. El primero de ellos concluye con una declaración de intenciones:

La continuidad de España se ha expresado por la poesía, sin que nadie pueda ya impedirlo, pero se ha expresado igualmente por la sangre. Y la sangre también tiene su universalidad. Mas sin la palabra no sería comprendida. (Zambrano 2015: 656)

Tras estas palabras de cierre, si nos fijamos en un libro clave como es *Filosofía y poesía*, podremos comprender a la perfección cómo su perspectiva encaja sin problemas dentro de un contexto europeo donde este asunto es central. La poesía no es solo una cuestión del poeta en cuanto sujeto sino, por encima de ello, la

producción de una nueva realidad sensible, de una nueva comunidad sensible dentro de una conciencia común de derrota. Ahí está la misión del poeta en un periodo de derrota y de permanente crisis: hacer de la poesía un nuevo *lugar* para acceder a la realidad oculta. Ella misma describe este libro, *Filosofía y poesía*, como escrito “después de la derrota” (*ibid.*, 684), y donde la derrota y la búsqueda de un nuevo espacio sensible para el sujeto se torna central. No es este un libro fácil de sintetizar o resumir. Lo que sí podemos señalar es que en Zambrano existe la conciencia de un *fracaso*, concepto este que nos serviría para entender en general todo el proyecto zambraniano. Fracaso que se experimenta en las sucesivas *distancias* que ella describe: la palabra y el lenguaje, lo sagrado y lo divino, la poesía y la filosofía, etc.

En este contexto de distancias, el lenguaje es la muestra del fracaso del hombre por descubrirse a sí mismo su propio ser. Sin embargo, en este fracasar, la poesía puede abrir caminos que la filosofía se ha negado a sí misma. Por lo tanto, el objetivo de Zambrano es señalar cómo la poesía puede (y debe) ser el camino a través del cual el hombre descubra el centro, el ser, la entraña, el punto de partida que hace que todo se sostenga. Leamos a Zambrano:

Poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes, y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía, al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por la gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método. (*Ibid.*, 687)

Es en este contexto en el que Zambrano *descubre* que la poesía conlleva también una forma de conocimiento. Hablaríamos de un componente poético que todo pensamiento lleva dentro de sí. No obstante, más allá de una idea de fusión de géneros, poesía + filosofía (proyecto romántico en el fondo), considero que es más certero señalar que su objetivo es otro. A mi juicio su objetivo sería abrir la posibilidad a una *nueva sensibilidad histórica* dentro de la cual surja, o aparezca, una *escritura* capaz de hacer visible su tarea radical y originaria: mostrar el centro, el ser, el lugar del que todo brota. La razón poética tendría así la finalidad de apertura de una nueva sensibilidad. En el contexto del pensamiento europeo antes mencionado, la aportación de Zambrano vendrá por este camino, lo que hace que su postura sea altamente original.¹

¹ Llegado a este punto me permitiré hacer un inciso y reflexionar sobre la posible influencia de Heidegger en este pensamiento zambraniano. Las conexiones pueden ser obvias: pensar lo impensado, la apertura, la poesía como territorio de recuperación de un nuevo pensar, etc. Sin embargo las distancias son de *finalidad*. En Heidegger, no podemos dejar de lado (y esto es quizá lo que hay en el hecho de que Zambrano no lo cite demasiado, como destaca Ana Bundgaard) que en el filósofo alemán se esconde un impulso político nacionalsocialista. La poesía es la poesía del pueblo *alemán*, un deseo de búsqueda de esa herencia de lo originario griego en la poesía de Hölderlin, por ejemplo. Hay en Heidegger, como destaca Philippe Lacoue-Labarthe (2002), un marcado nacionalesteticismo que late bajo su búsqueda de esa poesía originaria. La ensoñación griega de Heidegger se vincula con su deseo de ver en la poesía de Hölderlin el renacer originario de una cultura que fuese capaz de desvelar el ser. Es cierto que Heidegger repudió en 1934 (no en 1933) el racismo hitleriano, pero lo hizo porque él entendía que la esencia de Alemania no residía en lo biológico/racial sino en una especie de don originario. En *Introducción a la metafísica* lo deja claro: “Lo que hoy se ofrece [...] en todas partes como filosofía del nacionalsocialismo, pero que no tiene absolutamente nada que ver con la verdad interior y la magnitud de este movimiento (a saber, con el encuentro entre la técnica planetariamente determinada y el hombre contemporáneo), pesca en las aguas turbias de los “valores y las totalidades” (Heidegger 1999: 179). Heidegger trata de

Por un lado, al hablar de razón poética, hemos de tener en cuenta que Zambrano no trata de llevar a cabo el análisis detallado de los vínculos históricos entre poesía y filosofía. Pero por otro lado, tampoco apuesta por un análisis cuantitativo acerca de cuánto de pensamiento o de poesía debe darse, como si la razón poética fuese algo así como un producto químico compuesto de dos líquidos diferentes. A diferencia de estas opciones considero que su intención es la de abrir a través del lenguaje la posibilidad de una *nueva sensibilidad* que permita el surgimiento de un pensar alejado de rígidos sistemas. De este modo, poesía y pensamiento se convertirían en piezas móviles y variables al servicio de la palabra. Zambrano necesita crear, en efecto, un pensamiento que tenga por finalidad la apertura de una sensibilidad histórica diferente que tendría al poeta (o el acto de poetizar) como eje. Este es un pensamiento que Zambrano puede recoger de Ortega pero que ella desarrolla fuera del camino orteguiano.

Antes de centrarse en un tema como la relación poesía-pensamiento, Zambrano había observado el problema de esa nueva sensibilidad en un libro como *Horizonte del liberalismo*. Allí, al referirse a la visión de una Europa en crisis, señala que solo un cambio de sensibilidad podrá abrir posibilidades históricas nuevas. Escribe:

hallar esa *verdad interior* del nacionalsocialismo que es en el fondo ir a la búsqueda de un origen, un ser, cuya finalidad es legitimar un dominio. En este proyecto, la poesía de Hölderlin juega un papel clave para Heidegger. Los poetas, como veíamos al inicio, tienen la finalidad de descender para ofrecer a los mortales el camino de un dios que ha de llegar. En este sentido considero que si bien es fácilmente visible a nivel superficial una influencia de Heidegger en Zambrano, me parece que esta influencia se enturbia y falla en el momento en el que enfrentamos sus ideas acerca del arte y de la poesía con el horizonte histórico y político desde el cual fueron escritas sus respectivas obras.

Y es que cuando el mundo está en crisis y el horizonte que la inteligencia otea aparece ennegrecido de inminentes peligros; cuando la razón estéril se retira, reseca de luchar sin resultado y la sensibilidad quebrada solo recoge el fragmento, el detalle, nos queda solo una vía de esperanza: el sentimiento, el amor, que, repitiendo el milagro, vuelva a crear el mundo. (*Ibid.*, 104).

Ese texto final de *Horizonte del liberalismo* (que suele desvincularse de libros como *Filosofía y poesía*) adquiere fuerza si lo conectamos con toda su trayectoria posterior. En este primer libro recoge, aunque sea en semilla, su apuesta por la salida de la derrota a través de la creación de una nueva sensibilidad que brote de la experiencia individual y que trate de trascender esa misma experiencia. Y para Zambrano, poco tiempo después, será el poeta quien posea la forma de vislumbrar esa nueva sensibilidad entendida como un acto *nueva creación del mundo*.

Ahora bien, antes de continuar es necesario plantearse la siguiente pregunta: ¿de qué poeta nos habla Zambrano? Me parece sumamente acertada la apreciación a este respecto realizada por Ana Bundgaard, que refuerza nuestra idea. Según su perspectiva este “poeta”, mencionado por Zambrano en sus trabajos acerca de la poesía y de la filosofía, es una abstracción. En cierto modo podríamos comprender esta figura una metáfora. Una metáfora con la capacidad designar al sujeto creador de una metafísica futura que habría de superar y reformar en sus raíces la metafísica clásica, la moderna y la que era contemporánea a Zambrano misma. De ahí que en la figura del “poeta”, antípoda del filósofo, Zambrano remita tanto a sí misma, como creadora de un nuevo método de aprehensión de la realidad, el rancio-poético, como a aquellos iniciados que alcancen a seguirla en su propio pensamiento. Poeta será, pues, el “nuevo” filósofo que esté en condi-

ciones de sobrepasar la “violencia” de la metafísica clásica y el “espíritu voluntarista de la metafísica moderna” (Bundgaard 2000: 216).

Si leemos detenidamente, observamos que el poeta del que habla Zambrano más que de un sujeto concreto, radicado en algún lugar, es la personificación de una sensibilidad diferente, es una posibilidad, es incluso una alegoría. Ahora bien, al mismo tiempo, no podemos dejar de lado que Zambrano tiene y tendrá algunos nombres en su cabeza mientras escribe. En ese límite entre la posibilidad y la realidad tendrá lugar la apuesta de Zambrano.

La poesía, por tanto, es ese lugar desde el cual es posible vislumbrar un territorio que designa *otro lugar*. Cioran supo verlo: “todo en María Zambrano desemboca en otra cosa, todo conlleva su *otro lugar*, todo” (Cioran 1983: 100). He ahí el sentido de la poesía y del poeta. El poeta no pregunta, no comienza con una interrogación, ya que toda pregunta presupone una separación, una imposible unidad. La propia Zambrano escribe:

la filosofía se inicia del modo más antipoético por una pregunta. La poesía lo hará siempre por una respuesta a una pregunta no formulada. [...] Toda pregunta indica la pérdida de una intimidad o el extinguirse de una adoración” (Zambrano 2007: 100).

Este es el motivo por el cual, para Zambrano, y resumiendo mucho, la poesía está directamente vinculada con el lenguaje sagrado. Esta idea es recurrente en varios de sus escritos. Lo sagrado es entendido como el recinto que indica la posibilidad de que *existan las cosas*, “la nada que precedió a la creación” (Zambrano 1989: 123). En *El hombre y lo divino*, por ejemplo, señala que “la realidad es lo sagrado y solo lo sagrado la tiene y la otorga”

(Zambrano 2014: 114). Lo sagrado entendido, pues, como el vacío originario que define una unidad perdida. Unidad que nada tiene que ver con un orden disciplinar o jerárquico propio de las religiones organizadas. La unidad que se halla en ese centro originario es una unidad que reúne lo dispar, de ahí su carácter sagrado; unidad donde todo permanece conectado. Un Todo en que lo diverso con-fluye, en el sentido de que fluye en comunidad. Sería en el acto de despertar, ese momento de súbita lucidez, donde se nos mostraría el centro, la unidad. Este es sin duda un pensamiento de corte romántico, pero si nos fijamos bien, se trataría quizá de una visión que nace del pensamiento de Spinoza, así como de la tradición mística. Zambrano considera que ningún tema vive separado de los demás, que todo es fragmento de un orden, de una órbita que ininterrumpidamente se recorre y que solamente se mostraría entera si su centro se manifestase.

El poeta, pues, entendido como sujeto portador y creador de una *nueva sensibilidad*, debería ser quien abriera el misterio ya que el misterio no puede definirse en función de conceptos racionales, sino que es únicamente abordable y comprensible a través de un conocimiento poético alejado del camino trazado por la razón discursiva. Por este motivo señala:

[toda] poesía tendrá o buscará tener [...] algo de este lenguaje sagrado autónomo y querrá realizar algo anterior al pensamiento y que el pensamiento, cuando se da a correr discursivamente tan solo y solo, no podrá cumplir (Zambrano 2012: 68).

Pero, ¿cómo salir de esta razón discursiva? ¿Cómo tocar ese misterio que nos habita y que nos une con ese centro?

3. ORIGEN, MEMORIA, SUEÑO

Es, en efecto, la palabra poética la que invita, según Zambrano, a descender a las zonas oscuras, a las tinieblas, en una especie de viaje contraplatónico en el cual, en lugar de salir de la caverna hacia la luz, se buscara descender al fondo, a los infiernos del alma en busca de esa unidad perdida. Acerca de ello habla en un texto de 1944, titulado “La destrucción de las formas”:

Todo da a entender que busca algo dejado atrás y que quiere adentrarse en algún secreto lugar, como si buscara la placenta de donde saliera un día, para ser de nuevo engendrado. Abandona el mundo donde tenía que ser hombre entero, y sostener una idealidad; se muestra reacio a vivir a la luz del día, que es la luz de la razón, de esa razón que puso orden una vez en la realidad pavorosa. Busca el lugar oscuro, la caverna de donde saliera para en ella hundirse de momento. (Zambrano 2012: 29)²

Es en este marco en el que Zambrano trata de descifrar el *riesgo* de caminar hacia los infiernos, que años después describirá en un libro como *Claros del bosque*. Ese riesgo, a mi juicio, tiene que ver con la necesaria visión de que el lugar del poeta/poema es un lugar sin tiempo. El primer paso en ese camino hacia lo que denominamos nueva sensibilidad sería liberarse del tiempo tal y como usualmente lo entendemos. Es decir: el tiempo entendido como aquello que nos somete según sus propias funciones políti-

² Esta imagen también la hallamos en *Filosofía y poesía*: “No solo se conforma [el poeta] con las sombras de la pared cavernaria, sino que, sobrepasando su condena, crea sombras nuevas, y llega hasta a hablar de ellas y con ellas. Traiciona la razón usando su vehículo, la palabra, para dejar que or ella hablen las sombras, para hacer de ellas la forma del delirio” (Zambrano 2015: 703).

cas o laborales, sostenido por el discurso normalizado de la rutina.

Liberarse del tiempo sería algo que vendría de la mano del poeta entendido como alegoría del acto creador. En efecto, el descenso y el despertar que el poeta realiza a través del lenguaje es un descenso que implica la fractura de toda concepción causal del tiempo. La atemporalidad es clave en el esquema racio-poético de Zambrano. Escribe: “la poesía no es sino la huella de esa forma de lenguaje que es propia de otro tiempo y de otra vida” (Zambrano 2007: 72). Otro tiempo y otra vida que apuntan en realidad hacia ese espacio sagrado que busca el poeta. Añade: “porque este desorden era el fragmento de lo sagrado, la huella preciosa a descifrar. Y esta palabra activa está al comienzo del lenguaje. Después el tiempo se introdujo escindiéndola” (*ibid.*).

La idea de tiempo que solemos utilizar conlleva un impulso disciplinar, casi militar, que hace imposible que tomemos conciencia del fracaso que ese tiempo implica. Dicho fracaso conlleva la imposibilidad de observar la verdad, la imposibilidad del ser entendido como núcleo sagrado del que todo parte. Así la poesía se acerca a la memoria con el objetivo de rescatar esa realidad perdida. El poeta es aquel que recuerda, a través del lenguaje, el origen. La palabra del poeta difiere de la palabra habitual en que la palabra del poeta está cargada de un tiempo diferente, es una palabra liberada del decir rutinario, es una palabra que ha escapado de la disciplina militar del diccionario. Por ello Zambrano escribe: “todos los poemas verdaderos de la poesía serían rememoraciones, intentos de captura, no por la razón, sino por la memoria” (*ibid.*, 73). Más allá de eso, “la poesía se acerca esta realización del tiempo perdido” (*ibid.*, 74).

Más adelante volveremos sobre el concepto de *realización* que me parece capital para entender el proyecto de Zambrano. Ahora nos centraremos en la conexión atemporalidad-memoria. En *Notas de un método* escribe: “El recordar viene así a ser siempre un desnacerse el sujeto para ir a recoger lo que nació en él y en torno suyo y viéndolo, devolverlo, si le es posible, a la nada, o para rescatarlo de su oscuridad inicial y prestarle ocasión de que renazca de otro modo ya en el campo de la visión” (Zambrano 1989: 81). El problema reside en el momento en el cual la memoria cede su lugar a la conciencia, la cual ordena el pasado como un discurso cerrado. En este sentido, Zambrano distingue entre *recordar-memoria* y *recorrer el pasado*. Ambos son ejercicios excluyentes ya que hacen referencia a tiempos diferentes.

Para Zambrano, el poeta hace del recuerdo la posibilidad de traer al presente y al lenguaje del poema un pasado que trata de hacer transparente la experiencia del viaje y del origen. El poeta recuerda con el objetivo de deshacer el tiempo, no con el objetivo de encadenar causalmente una historia. El poeta es enemigo irreconciliable del historicismo. El poeta trae del recuerdo su pasado para iluminarlo, para hacerlo vivir. Es el caso de poetas capaces de abrir espacios a una nueva sensibilidad, tales como Rimbaud, o Lorca. Ella misma lo describe:

El remitirse enteramente a la conciencia, tal como lo viene haciendo, y cada vez con mayor furia, el hombre occidental, impone la ley del tiempo de la conciencia –pasado, presente, porvenir-; tiempo sucesivo, discursivo, que constriñe el original ímpetu en busca de algo perdido, de la memoria, y lo encamina a recorrer simplemente el pasado. Un recorrer el pasado aplanándolo, como preparación del discurrir del pensamiento racional. (*Ibid.*, 83)

El racionalismo ha provocado que la memoria quede “destituida de su función originaria rescatadora” (*ibid.*). Es decir, “la condición humana impone inexorablemente un tiempo objetivado correspondiente a la sociedad, al estado y especialmente al estado moderno” (*ibid.*), frente a ello la memoria se constituye como un proceso cuyo objetivo es adentrarse en lo vivido y que hemos dejado escapar. Algo similar a lo que el filósofo italiano Palo Virno denomina *tramas potenciales*: “Cuando sucede un hecho determinado, además de percibir la realidad, aprehendemos también su trama potencial” (Virno 2003: 25-26).

Es quizá ese impulso lo que late tras la apuesta de Zambrano. Es precisamente esto lo que observa en Federico García Lorca de quien dice: “La poesía [...] fue encontrando el cauce de esta potencia del soñar y, con él, su fluir, por haberle dado al sueño su tiempo propio. La oscura, quieta atemporalidad se convierte entonces en manantial” (Zambrano 2007: 167-168). En *El sueño creador* desarrolla esto en profundidad. Allí leemos: “Al ser mirados los sueños desde su forma y no desde su contenido, como es habitual, se descubre la atemporalidad como su *a priori*, que los separa del estado de vigilia” (Zambrano 1971: 48).

Poesía, memoria, sueño, atemporalidad dibujan un camino que Zambrano considera esencial para la apertura de un espacio que se nos muestra siempre cerrado: el ser, la entraña. Esta apertura, esta visibilidad nueva, se nos ofrecerá por una especie de iluminación, como un rayo que ilumina una parte de la realidad en mitad de la noche oscura. Ella misma se interroga sobre esta experiencia: “¿No sucede, no me habrá sucedido a mí [...] que lo que está escondido pueda aparecer en forma fulminante, hasta en forma de rayo?” (Zambrano 2012: 83). Es esta experiencia de iluminación la que trata de describirnos Zambrano y que halla-

mos narrada de diferentes formas en la misma época. Por ejemplo, escribe Jean Cocteau en 1945:

En el espacio de un relámpago *vemos* un perro, un coche de caballos, una casa, *por primera vez*. Todo lo que ofrecen de especial, de loco, de ridículo, de bello, nos abrumba. Inmediatamente después el hábito borra esta poderosa imagen. Acariciamos al perro, detenemos el coche, habitamos la casa. ya no los vemos. He aquí el papel de la poesía. Desvela en toda la fuerza del término. Nos muestra desnudas, bajo luz que sacude la torpeza, las cosas sorprendentes que nos rodean y que nuestros sentidos registran mecánicamente. (Rosset 1974: 51)

Similares palabras podemos leer en Paul Valéry o en Walter Benjamin. La necesidad de esa *nueva experiencia* forma parte de esa búsqueda de una nueva sensibilidad que trata de crear un mundo desde la conciencia de la derrota. Para ello la poesía será la mano que nos guíe; poesía o palabra poética que actúa como mediadora, y que hemos de leer también como alegoría de un acto mayor de *realización*.

Dicho esto, podemos pensar, a modo de síntesis, que para Zambrano la poesía tiene algo de conjuro en tanto que mediación con lo inexpresable. En *De la aurora* escribe que “la palabra [...] es revelación” (Zambrano 1986: 123). Pero décadas antes lo había expresado así: “El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo no-humano, con lo tangible sagrado, adorno y máscara: máscara con sentido mágico” (Zambrano 2012: 30). Las palabras entendidas, pues, como máscaras portadoras de una posibilidad poética; palabras capaces de atravesar la espesura y alcanzar el centro y decirlo. En este sentido, la máscara no tiene una finalidad ornamental ni contemplativa, sino

que es instrumento de mediación. Esto será posteriormente, cuando la máscara pierda su sentido originario y se transforme en objeto de contemplación lúdica. Según Zambrano, este arte que señala bajo la forma de *máscara* se entiende como instrumento (no en un sentido técnico), cuyo sentido es entrar en contacto con un género de realidades a las que solo es posible acceder de esta forma, es decir, *participando de su forma*. Se usa la máscara para ser *otro* y entrar en otra realidad. Sin embargo, dice Zambrano:

no se trata de un conocimiento, sino de una *posesión*, de una apropiación de *algo* que el encontrarlo sea dejar que entre en nosotros o entrar nosotros en ello. Alimentarse y ofrecerse en alimento. La máscara es instrumento de trato con lo sagrado, y lo sagrado devora y es devorado. (*Ibid.*)

De este modo, pues, las palabras, ciertas palabras, pueden hacer que *algo aparezca*, revelar. Al modo del conjuro mágico las palabras esconden ese poder de acceso a lo no-visible. La palabra poética en este sentido delata otro espacio que el poeta *escucha* y trae hasta nosotros. Ella misma es consciente de esta deriva y escribe: “La poesía pretende ser un conjuro para descubrir esa realidad cuya huella enmarañada se encuentra en la angustia que precede a la creación” (Zambrano 2007: 66). Y esto es tarea, precisamente, para el poeta moderno, el cual, en medio de una experiencia de derrota y de angustia, debe recuperar esa *palabra*. Así, el poeta moderno busca:

[...]elapegarse al inicial delirio y el retrotraerse a las palabras como invocación y conjuro. En su conjunto se diría que la poesía lírica moderna pretenda ser un conjuro para descubrir esa realidad cuya huella enmarañada se encuen-

tra en la angustia que precede a la creación. (Zambrano 2012: 72)

4. LA “REALIZACIÓN” COMO EJE DE LA RAZÓN POÉTICA

En todo lo expuesto late una premisa evidente que Zambrano no oculta pero que tampoco hace explícita de un modo transparente. Esa premisa nos dice que el proyecto zambraniano de creación de una nueva sensibilidad común, parte del hecho de que es necesario ser conscientes de una serie de distancias: sueño-vigilia, luz-tinieblas, sagrado-divino, etc. Todas ellas, aún siendo diferentes, conservan la forma de una distancia.

La distancia puede leerse de muchos modos, pero en Zambrano parece que se trata de una distancia cuyo recorrido no solo exige riesgos sino que implica necesariamente la conciencia de una derrota, de un fracaso. Ese centro, esa unidad, solo será alcanzable al modo de un vislumbre, nada más. Dentro de estas distancias existe una en concreto destacable y es la que separa la palabra como ejercicio gramatical impuesto como norma y la palabra entendida como lugar capaz de liberarse de esa tiranía. Zambrano, en efecto, apunta hacia una diferencia entre palabra y lenguaje, donde la primera se muestra como ruptura, como disenso y la segunda se ofrece como consenso, como palabra asentada sobre un horizonte fijo y establecido por algún estamento regulador.

Lo que trataremos ahora es de estudiar cómo esa palabra que busca distanciarse de la palabra entendida como sintaxis del pensamiento o razón discursiva, puede leerse desde un concepto que suele pasar desapercibido. Me refiero al concepto de “realización”. Este concepto es clave para entender la apertura de lo

que permanece cerrado. Escribe: “Y así, encontramos que la acción del lenguaje sagrado se ejerce ante todo en abrir un espacio, un verdadero “espacio vital” antes cerrado” (Zambrano 2012: 70). El poeta ha de abrir ese espacio con la finalidad de generar un nuevo lugar dentro del cual pueda surgir una nueva sensibilidad. Es ahí cuando aparece el término *realización*.

Considero la “realización” como el concepto a través del cual poder conectar pensamiento y poesía partiendo de una perspectiva creadora. Ahora bien, no hallamos en la extensa bibliografía sobre la autora trabajos que aborden de modo directo y profundo esta cuestión en concreto. Sin embargo, no podemos pensar que el término *realización* empleado por Zambrano en diversos momentos sea un concepto casual. En una autora que cuida tanto el lenguaje no podemos pensar que esta palabra que se desliza en sus escritos sea simplemente utilizada de modo involuntario.

Dicho esto, como trataré de mostrar, podemos entender el concepto de acto creativo en María Zambrano como “realización”. *Realizar* indica un tránsito, un acto, propio del sujeto creador el cual va de la luz a la oscuridad (en un claro movimiento de descenso). En su retorno de *esos infiernos* trata de transparentar, es decir, de *realizar* esa experiencia en la escritura hasta hacerla transmisible:

Toda poesía tendrá siempre mucho de ese lenguaje sagrado, primero; *realizará* algo anterior al pensamiento, y que el pensamiento no podrá él solo cumplir cuando no se verifique. [...] Las palabras se juntan en formas que hace abrirse un espacio antes inaccesible (*Ibid.*, 65).

Este concepto de “realización” no le era ajeno en absoluto a María Zambrano. En efecto, este era uno de los conceptos usados en muy diversos momentos por su maestro Ortega y Gasset para referirse, entre otras cosas, al proceso y a la actividad artística.

En 1910, en el texto “Adán en el paraíso”, escribe Ortega lo siguiente:

Cézanne solía tener en los labios una palabra de enorme trascendencia estética: *realizar*. Según él, esta palabra encierra el alfa y omega de la función del artista. Realizar, es decir, convertir en cosa lo que por sí mismo no lo es. (Ortega y Gasset 2004: 69).

Para Ortega esta palabra encerraba el núcleo de todas las posibilidades artísticas. Podemos suponer que es de aquí, del pensamiento orteguiano, de donde Zambrano lo toma para ampliarlo, y, sobre todo, para llevarlo más lejos que su maestro. Ortega considera que la misión del artista reside en un proceso que implica un doble movimiento: por un lado, des-realizar, es decir, alejarse o romper con la realidad entendida como una forma cerrada y racional, y por otro lado, una vez que el artista ha llevado a cabo esta ruptura, volver para *realizar*, es decir, transparentar una nueva experiencia artística “pura”. Ortega aplica este esquema en diversos textos, y si observamos, aunque con diferentes intenciones, es el esquema que desarrollará María Zambrano. Existe una estructura compartida, pero una finalidad diferente.

Cézanne, según Ortega, era tendente a una superación del realismo imperante en su época. Bajo el rótulo de *realización* regresaba al ideal de convivencia entre el espíritu creador y los poderes del mundo real. En el mismo texto Ortega señala alguno de

los elementos clave: “La realidad es la realidad del cuadro, no la de la cosa misma. [...] El arte tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética” (*ibid.*, 70).

De este modo, *realizar*, según Ortega, “no será copiar una cosa, sino copiar la totalidad de las cosas” (*ibid.*). Hay en el arte la necesidad de señalar esa *conciencia que realiza* que, como bien destaca Ortega, se cuestiona no el *cómo pintar o escribir* sino, más radicalmente, *qué pintar o escribir*. Para Ortega *realizar* supone la *creación* en su sentido pleno, donde el sujeto que *realiza* lo hace en función de sus propios esquemas interiores. Cuatro años después, en “Ensayo de estética a manera de prólogo”, Ortega escribirá lo siguiente:

El arte es esencialmente IRREALIZACIÓN. Podrá, dentro del ámbito estético, haber ocasión para clasificar las tendencias diversas en idealistas y realistas, pero siempre sobre el supuesto ineludible de que es la esencia del arte creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales. (*Ibid.*, 678).

Realizar, en la consideración orteguiana, supone des-realizar, y en este sentido la metáfora es un arma esencial, dado que el poeta nuevo se enfrenta a una nueva situación: “Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extra-poético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res poética*” (Ortega y Gasset 2005: 867). En *La deshumanización del arte* afirmará:

Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son –meros esque-

mas subjetivos– y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro –en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas–, habremos deshumanizado, desrealizado estas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo. (Ortega y Gasset 2005: 868)

Como observamos en este breve recorrido, Ortega destaca el concepto de *realización* como el elemento clave del arte nuevo o lo que él mismo denominará *nueva sensibilidad*. *Realizar*, por tanto, entendido como un proceso de apertura o descubrimiento de aquello que había permanecido fuera de los límites de la razón discursiva y donde la metáfora es capaz de ofrecer una vía o un camino para la aparición de eso oculto. Las distancias entre ambos filósofos son importantes, sin embargo, el proceso o la estructura que soporta las ideas es llamativamente similar. Si leemos con atención a Zambrano observamos como este concepto, *realización*, aparece en sus textos siempre ligado al proceso de *creación de un mundo nuevo*, como señalaba Ortega.

Escribe Zambrano: “[la poesía] se acerca a esta *realización* del tiempo perdido” (Zambrano 2007: 74), o “toda historia, la de España y la de cualquier otro lugar, sea en último término poesía, creación, *realización total*” (Zambrano 2015: 186) y en otro momento, en un texto sobre Lorca, añade: “solo siendo vivido [el sueño], trascendiéndose creadoramente –poéticamente, se *realiza*” (Zambrano 2007: 177). Para nuestra autora, la poesía es pura *realización*, es decir, creación de un mundo nuevo. Dicho en otros términos: apertura de una realidad perdida.

Pero ya antes, en *Los intelectuales en el drama de España*, observamos la cercanía del pensamiento orteguiano que ella ha llevado por otro camino. Al hablar de literatura mística escribe: “el místico ha realizado toda una revolución; se hace otro, se ha enajenado por entero; ha realizado la más fecunda destrucción, que es la destrucción de sí mismo, para que en este desierto, en este vacío, venga a habitar por entero otro; ha puesto en suspenso su propia existencia para que este otro se resuelva a existir en él” (Zambrano 2015: 289). Donde Ortega situaba el arte nuevo, Zambrano radicaliza el proceso y apunta hacia el místico, hacia aquel poeta a través del cual la revolución se realiza. Ahora bien, será en *Filosofía y poesía* el lugar donde esta reflexión sobre el concepto de *realización* como creación se observe más detalladamente. Allí leemos:

Así, el poeta en su poema crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada. (Zambrano 2015: 694)

El poema aquí es entendido como *unidad realizada*. El poema al *realizar* provoca un vislumbre, un fogonazo de luz que permite que la realidad oculta por culpa de la razón discursiva se nos muestre. Realizar es *hacer ver, despertar*. Y esto es un claro avance con respecto a la idea de realización orteguiana la cual servía únicamente como vía de disfrute estético, de juego. De esta forma, Zambrano toma el concepto de Ortega, así como la estructura operativa del mismo, y lo aplica a un proyecto propio como es el de la razón poética. Esta ascendencia orteguiana que ella recibe y transforma es observable igualmente al referirse al tiempo. Frente al logos, frente a la temporalidad y la sintaxis, Zambrano

apuesta por “lo que se realiza y desrealiza en el tiempo” (*ibid.*, 713). E incluso, en ese mismo libro, destaca la labor de dos realizadores que también podían estar presentes en la idea orteguiana: Valéry y Baudelaire: “Y la razón de que esto ocurra es precisamente que el poeta se afirma en su poesía. Baudelaire, Valéry son realizadores y definidores, al par, de la «poesía pura»” (*ibid.*, 745).

Para Zambrano el concepto de realización no es solo entendible como una forma de generar *estilo* (como parecía destacar Ortega) sino más bien como un modo llevar a cabo el viaje o el descenso a los *ínferos*. *Realizar* (en el sentido de la razón poética) es hacer visible una experiencia y al mismo tiempo la posibilidad de generar una sensibilidad común. Leemos: “El poeta se basta con hacer poesía para existir; es la forma más pura de realización de la esencia humana” (*ibid.*, 745). Y añade: “Y tan es así, que el poeta tiene ya su ética en la realización de su poesía” (*ibid.*, 746).

Realizar, en el sentido zambraniano, en definitiva, apunta hacia una radical conciencia de la creación. Realizar es la forma en la que el poeta desciende y retorna para transparentar o hacer visible una experiencia, la experiencia de la palabra sagrada, no dicha. Desciende a su pasado, atraviesa su memoria, se libera del tiempo. “La poesía busca realizar la inocencia, transformarla en vida y conciencia; en palabra, en eternidad” (Zambrano 2015: 756). O dicho de otra forma, podemos concluir que el proyecto de Zambrano implica un “sueño que aspira a realizarse por virtud de la palabra poética” (Zambrano 2015: 746).

REFERENCIAS

- AA. VV. (1983), *El pensamiento de María Zambrano* (Madrid: Zero)
- ADORNO, Theodor W. (1962), *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, trad. de Manuel Sacristán (Barcelona: Ariel).
- ___ (2005), *Dialéctica negativa*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal).
- BUNDGAARD, Ana (2000), *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano* (Madrid: Trotta).
- CIORAN, Emile (1983), "Una presencia decisiva", en AA. VV. (1983: 100-101).
- GARDNER, Helen L. (1978), *The composition of the Four Quartets* (London: Faber and Faber).
- GOMBROWICZ, Witold (2006), *Contra los poetas* (Asmara, Buenos Aires, Madrid: Sequitur).
- HEIDEGGER, Martin (1998), "¿Y para qué poetas?", en *Caminos de bosque*, trad. de Arturo Leyte Coello y Helena Cortés Gabaudán (Madrid: Alianza).
- ___ (1999), *Introducción a la metafísica*, trad. de Ángela Ackermann Pilári (Barcelona: Gedisa).
- LACQUE-LABARTHE, Philippe (2002), *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*, trad. de Miguel Lancho (Madrid: Arena Libros).
- ORTEGA Y GASSET, José (2004), *Obras Completas*, t. 2 (Madrid: Taurus).
- ___ (2005), *Obras Completa*, t. 3 (Madrid: Taurus).
- ROSSET, Clement (1974), *La anti-naturaleza: elementos para una filosofía trágica*, trad. De Francisco Calvo Serraller (Madrid: Taurus).
- STEVENS, Wallace (1990), *Opus Posthumous* (New York: Random Penguin House).
- VIRNO, Paolo (2003), *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, trad. de Eduardo Sadie (Barcelona: Paidós Ibérica).
- ZAMBRANO, María (1989), *Notas de un método* (Barcelona: Mondadori).
- ___ (2004), *Hacia un saber acerca del alma* (Madrid: Alianza).
- ___ (2007), *Algunos lugares de la poesía* (Madrid: Trotta).
- ___ (2011), *Obras Completas III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg).
- ___ (2012), *Algunos lugares de la pintura* (Madrid: Eutelequia).
- ___ (2015), *Obras Completas I*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg).

**HACIA UNA REVALUACIÓN DE LA VERDAD
MUSICAL EN T. W. ADORNO**

Washington Morales Maciel

Washington Morales Maciel

Universidad de la República, Montevideo

Hacia una revaluación de la verdad musical en T. W. Adorno**Resumen**

El objetivo de este artículo es reconstruir el concepto de normatividad estética en la obra filosófica de Theodor W. Adorno. Para ello, presento una reconstrucción afirmativa del concepto de “contenido de verdad” (*Wahrheitsgehalt*), en la medida en que Adorno solo lo define expresamente de modo negativo. Argumento que la música, emparentada con la mímica, tiene su verdad en la recusación de formas esquematizadas que cosifican las narrativas gestuales que el sujeto realiza de sí mismo. En este sentido, un ejemplo ilustrativo de la recusación de procedimientos musicales que comporta también la recusación de una experiencia lo encontramos en las obras tempranas de Schönberg. En la potencia de recusación de una obra descansaría la verdad y en ella, por su parte, la paradoja de la norma estética: la norma es la recusación de la norma.

Palabras clave

Estética musical – Contenido de verdad – Mímesis – Normatividad – Disputabilidad

Towards a Revaluation of the Musical Truth in T. W. Adorno**Abstract**

The purpose of this paper is to reconstruct the concept of aesthetic normativity by Theodor W. Adorno. In doing so, it introduces an affirmative reconstruction of the concept of “truth content” (*Wahrheitsgehalt*), because Adorno expressly defined it in a negative way. It argues that the music, directly related to mimicry, has its truth by refusing schematic forms which objectify the subject’s gestural narratives made by his own. In this sense, Arnold Schoenberg’s early works are clear examples of a musical refuse that implies also an experience refused. The true character of a work depends on its potential of refuse and, in turn, the aesthetic norm’s paradox is based on this potential, i.e., the norm is the refuse of the norm.

Keywords

Aesthetics of music – Truth content – Mimesis – Normativity – Disputability

Recibido: 19/11/18. Aprobado: 25/01/19.

La evaluación del pensamiento estético de Theodor W. Adorno tiene características muy peculiares en sus receptores. Sea que *a priori* ya estén dispuestos a aceptar su trabajo o bien a desestimarlo, en cualquier caso, la crítica no resulta un instrumento de producción de descubrimientos teóricos. Los objetores usualmente no producen un Adorno más allá de sus compromisos teóricos y sus intérpretes más respetuosos, aceptando los principios metodológicos de su estética asociados a su crítica a la filosofía “sistemática” (véase Gómez 1998: 132 ss.), se vuelven usualmente acólitos, y en el mejor de los casos maestros del tan necesario refinamiento filológico.

En este universo dicotómico tan estrecho, se vuelve indispensable una revisión de su pensamiento, porque ciertos fenómenos artísticos contemporáneos aún están al alcance de las reflexiones del filósofo alemán. La emergencia extendida de la *performance*, del arte conceptual, del arte de los nuevos medios, de distintas formas de arte biológico, de literaturas matemáticamente controladas, de músicas experimentales difícilmente deducibles del aforismo de Edgar Varèse – la música como sonido organizado (Varèse 1966), son todos fenómenos que parecen comportar transformaciones en el arte (y en el mundo social) lo suficientemente profundos como para preguntarse sobre la identidad no ya meramente de la práctica productiva del arte en general, sino sobre nuestras formas de vivir estéticamente el mundo. Precisamente desde un punto de vista teórico, las tardo-modernidades, tal vez definidas con algo de prisa como la revisión del concepto

de regla o principio normativo, nos exigen seguir pensando las relaciones entre los acuerdos estéticos y nuestras formas de vida en sociedad. Es por esto que Adorno se vuelve, en el concierto del presente, extremadamente importante. Su proximidad temprana a los fenómenos de vanguardia – su primer ensayo a sus diecisiete años sobre el expresionismo literario (véase Adorno 1974b), su preocupación de origen hegeliano por la responsabilidad cognoscitiva del arte y, por supuesto, también su proximidad estrecha a la producción musical contemporánea justifican una revisión de su pensamiento.

Lo que me propondré aquí será una revisión algo libre de algunas de las propuestas conceptuales de Adorno acerca del arte. En particular, el estudio de su concepto de verdad en el arte (*Wahrheitsgehalt*), del cual dependen mediatamente los conceptos que Adorno llamó “rango” (*Rang*) o “calidad estética”, y asimismo dos conceptos filosóficos muy problemáticos. Me refiero, por un lado, a la disputabilidad estética y, por otro, al carácter normativo de los elementos fundamentales, “razones estéticas”, que orientan las preferencias estéticas. Este artículo se compone de una primera sección en la que presentaré lo que llamo “determinaciones negativas” del concepto de contenido de verdad. Adorno define muy taxativamente al arte numerosas veces en su obra, pero esos elementos enfáticos no son inteligibles sino en el marco de una problematización de las estéticas trascendentes, empíricas y trascendentales previas a él. Este concepto de verdad en sentido negativo es el conjunto de negaciones justificadas que Adorno sostiene especialmente en *Teoría estética*. En segundo lugar, este artículo se pregunta por la posibilidad de un desarrollo del concepto de verdad en el arte en un sentido afirmativo. La pregunta metodológica que sustenta esa búsqueda es si es posible abandonar el compromiso enfático de Adorno por uno que sea más

amable con el cuidado epistémico por el uso filosófico de información de carácter no enteramente especulativo (antropológica, psicológica, biológica, histórica, etc.).

Finalmente, señalaré en las conclusiones dos grandes tareas por hacerse a partir de estas reflexiones que programática y ensayísticamente se apropian de Adorno para salirse de él.

1. DETERMINACIONES NEGATIVAS DE LA VERDAD MUSICAL

La caracterización del concepto de verdad musical es extremadamente necesaria, entonces, para elucidar una madeja conceptual central para este trabajo: la verdad de una obra determina su rango, el rango o calidad estética, a su vez, determina la disposición a la disputa y esta, asimismo, la posibilidad perlocutiva de reorganizar la subjetividad global de los interlocutores en disputa. La racionalidad musical no puede concebirse deshistorizada, porque le es inherente a ella la revisión de sus procesos productivos. Este reconocimiento de la historicidad de la racionalidad no comporta su negación completa (véase Fló 1994), es decir, el pleno relativismo ni, por tanto, un motivo para detener sus transformaciones, lo cual es ni más ni menos que la valoración positiva de un mito o totalización. La racionalidad no puede reconocerse, entonces, en crisis, porque lo que llamamos “crisis” es su constituto, ni, por otro lado, la negación de la crisis de esta constitución nos lleva por un camino filosófico aceptable. Adorno responde que la historización de la estética no implica un compromiso con el relativismo ni tampoco que la respuesta al relativismo nos obligue a negar la finitud humana (véase Adorno 2013b: 64-65).

Empecemos por considerar lo que podríamos llamar “determinaciones negativas” del concepto de verdad (o contenido de ver-

dad) de las obras de arte. La insistencia en el estudio de esta noción, sin embargo, no admite desatender el rol que tienen esas determinaciones negativas en el pensamiento fragmentario que Adorno propone. Me refiero, en particular, a cuál es el rol de este concepto en su estética. Es decir, comprender este concepto exige tanto su tematización como su caracterización lógica en las tramas del pensamiento de Adorno. Cuando Adorno habla del contenido de verdad lo hace en relación directa con el concepto de forma, por ejemplo, cuando dice que la forma estética es contenido sedimentado (véase Adorno 1970: 210) o cuando, por otro lado, entiende que la forma, como la coherencia o ley inmanente de una obra, es una organización del objeto artístico que, afectada por el contenido, lo supone como síntoma (véase Adorno 1970: 281). ¿Por qué problematizaría Adorno los tradicionales y difíciles conceptos de forma y contenido?

La respuesta a esta pregunta puede rastrearse en su tratamiento de la relación arte-sociedad. Adorno no aceptó una comprensión esteticista de la música ni tampoco diversas formas teóricas de realismo artístico (véase Adorno 1974a). Su tesis sobre la forma como sedimentación de contenidos es precisamente una respuesta a una falsa dicotomía. Claudicar hacia alguna de las dos direcciones categoriales (forma o contenido) obliga a admitir un hiato entre arte y sociedad, cuando no justamente deshistorizar los conceptos de forma y contenido. La perspectiva sincrónica de ambos conceptos queda desmentida, sin embargo, en un estudio de la historiografía de la música. De modo que, para comprender estos conceptos desde Adorno, esto es, como el ejercicio de una desmitificación de teorías estéticas, es preciso entender la estética de Adorno como la problematización de tendencias estéticas previas y contemporáneas al propio Adorno, estando, sin embargo, muy atentos a una historia de la música tonal. Propongo, en-

tonces, pasar revista a las determinaciones negativas del concepto de verdad musical postulando cada determinación negativa como la negación de una tesis estética ya planteada por una teoría. De todos modos, en cierta independencia con el pensamiento fragmentario del propio Adorno, sostengo que es posible reconocer en su estética una perspectiva triple (antropológica, biológica y psicológica) de su concepto de mimesis, de tal modo que nos aproximemos a posibilidades, alternativas a las usuales, de reconstruir una determinación afirmativa de la verdad en la música. De la tensión entre racionalidad musical y mimesis, planteada numerosas veces por el mismo Adorno, se sigue una idea de novedad musical que, a su vez, es inherente al concepto de verdad musical. Esta tensión es precisamente el constituto de la racionalidad que mencionábamos arriba, *i.e.* la crisis inherente de la racionalidad.

¿Qué no es el contenido de verdad de una obra de arte? La verdad del arte no es un diagnóstico psicoanalítico (véase Adorno 1970: 20). Esto para Adorno no supone que no haya aportes valiosos del psicoanálisis para comprender el arte. La integración del psicoanálisis en su estética es central (véase Schultz 1990). Sin embargo, su punto es que las obras no pueden ser meramente leídas como un material de uso diagnóstico. La dificultad descansa en que, si la interpretación de una obra se redujese a un material de ese tipo, la obra es un mero vehículo para el conocimiento del puro estado psicológico del artista. Es decir, la obra queda desplazada del foco estético. Por supuesto, “obra” no remite tampoco en la estética de Adorno a un puro objeto abstraído de una historización o interpretación; más bien, en ella juegan, en tensión y formando un plexo complejo, lo individual y lo colectivo.

Asimismo, la verdad del arte no es reductible a un discurso judicativo. Adorno lo presenta como *el contenido de las obras de arte no es racional* (véase Adorno 1970: 44). En el caso de la música, hay una gestualidad, para Adorno, analogable a un juicio cuando hay un gesto de “esto es así”. Sin embargo, en la medida en que para Adorno la música comporta una semántica difusa, él solo está dispuesto a admitir en ella lógicas de la síntesis sin juicio (véase Adorno 2003b: 20). En definitiva, lo que Adorno señala, en línea con la primera determinación negativa, es que la reducción de una obra a una descripción veritativo-funcional angosta las propiedades globales de una obra solo al conjunto de sus componentes discursivos.

Ahora bien, de lo anterior no se sigue que las obras de arte y las musicales en particular, sean puramente intuitivas (véase Adorno 1970: 145). La música no es un puro artificio fantasioso y arbitrario de la sola sensibilidad que suponga, por su parte, el solo producto de una imaginación aleatoria y esté exenta de entendimiento. En oposición a su lectura de *Ästhetik des reinen Gefühl* (1912) de Hermann Cohen (), Adorno, como veremos, no prioriza ninguno de los dos componentes en tensión en las obras de arte, ni la mimesis como el polo intuitivo ni lo conceptual como el polo racional (véase Bernstein 1992: 201).

Por otro lado, la historia popular del sapo y los tres marcos da cuenta de una cuarta determinación negativa. Dos niños se apuestan mutuamente en momentos sucesivos comer un sapo por diez marcos. Uno de ellos, el primer apostador, dice al segundo “te doy diez marcos si te comes ese sapo”; el segundo no solo acepta, sino que se vuelve el siguiente apostador diciendo igualmente “te doy diez marcos si te comes ese sapo”. El primer apostador no es menos exquisito e ingiere al animal. La historia popu-

lar pone en circulación solo diez marcos y el gran valor nutricional de dos sapos. Así, Adorno sostuvo que la verdad de una obra no es su intención, porque captada una intención (sea discursivamente, al aproximarse a un autor o deduciéndola del objeto) la obra de arte vuelve a quedar desplazada a uno de sus elementos constitutivos. La ecuación de la obra, por un término, y la intención del artista, por otro, iguala la obra al artista y, por lo tanto, nuevamente diluye el plexo *obra de arte* (véase Adorno 2013a: 369). Al fin de cuentas, se encuentra en la obra, forzándola, lo que ya se sabía por otros medios sin que la materialidad de la obra, entonces, cumpla papel alguno en la interpretación estética.

Una quinta determinación negativa es que la verdad de una obra de arte no es una interpretación filológica. Además de discutir a Wilhelm Dilthey, como apuntó Susan Buck-Morss (2011: 192-193), Adorno discute la tradición filológica alemana que bien resume Friedrich Schelling: “Su objetivo [el del filólogo] es la construcción histórica de las obras de arte y ciencia, cuya historia tiene que captar y representar en una concepción viva” (Schelling 1802: 195). Las obras no pueden ser concebidas simplemente como un espejo del contexto histórico en las cuales se producen, según Adorno. Nuevamente, una determinación negativa se suma a la lista de negaciones de la reductibilidad de las obras de arte a un discurso veritativo. Las obras de arte no pueden ser informes históricos y sociológicos. Del mismo modo, como variación de esta antítesis de la aproximación filológica al arte, Adorno sostiene que el arte no es “lo hecho” (Adorno 1970: 198). Es decir, las obras de arte no son puros artefactos, en el sentido de que ellas sean plena intención planificada, controlada o proyectada con precisión enteramente reglada desde un comienzo. Casos interesantes pueden apuntarse en la música y en la poesía donde la espontaneidad es, casi paradójicamente, buscada de manera in-

tencional – el caso de la poesía de César Vallejo es un magnífico ejemplo de esta tesis (véase Fló 2003).

Por último, una sexta determinación negativa consiste en negar que la verdad de las obras de arte se realice a través de lo que Adorno llama “análisis inmanente” (véase Adorno 1970: 268). Este tipo de análisis, según Adorno, es una condición necesaria de la comprensión de la verdad de una obra, pero no suficiente (véase Adorno y Goldmann 1977). En la historia de la estética musical, según Adorno, Eduard Hanslick propone las bases teóricas para negar una aproximación filológica a la música, exigiendo que el intérprete se concentre en las “formas sonoras en movimiento” (*tönend bewegte Formen*) (véase Hanslick 1865: 45). Algunos años después, Arnold Schönberg refinaría la categoría de análisis “idea musical”, que claramente Adorno después incorporó a sus análisis musicales, sirviéndole de gozne teórico (a través del concepto asociado de “problema musical”) para estudiar las relaciones obra de arte-sociedad (véase Adorno 2003b: 25). Podemos recordar, por ejemplo, cuando Adorno sostiene en *Teoría estética* que los antagonismos sociales aparecen en el arte como problemas inmanentes de las obras (véase Adorno 1970: 16). La inmanencia, que Adorno asocia con lo que llama “técnica” (el concepto de ley inmanente o coherencia de una obra), es solo un elemento de la constitución de una obra de arte y su estudio es solo un camino parcial a la verdad de la obra.

2. ¿UNA DETERMINACIÓN AFIRMATIVA DEL CONTENIDO DE VERDAD?

En su texto póstumo e inconcluso, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Adorno dio unas pistas que pueden orientar

hacia una reconstrucción afirmativa del concepto de verdad musical. Según Adorno:

[...] la noción de mimo como un componente en la doctrina de la recepción musical es de hecho un rudimento arcaico. Esto es claro desde la unidad de la función entre la música, la danza y el mimo en las prácticas culturales que dieron lugar a las artes del tiempo – como opuestas a la noción de que los propios gestos del canto como un juego intencional de los músculos faciales, automáticamente incorporan un elemento mímico. Independientemente de lo que la imitación de los sonidos de la naturaleza pudo haber tenido en su origen, no existe ninguna duda acerca de que siempre estimuló la imitación a través de gestos [...] (Adorno 2006: 169)

En gran medida Adorno está acertado en su afirmación que abre esta cita. Pensemos, por ejemplo, que en la idea griega de *mousikē* (*μουσική*), lo que llamamos intuitivamente “música” en el presente (contamos con aquel aforismo de Edgar Varèse (1996), según el cual la música es sonido organizado), en el mundo griego el referente del término griego era indisoluble de la palabra poética y del movimiento físico. Esta gestualidad corporal que volvía una a la danza y a la música y que la división y desarrollo de cada arte tendió a separar, mantuvo en la música a lo largo del tiempo, para Adorno, ese componente arcaico. Ya no desde el punto de vista filológico, sino antropológico, también existen evidencias en soporte de la tesis adorniana. Tanto Merlin Donald (1991) como Christoph Wulf (1998: 342) han producido investigaciones que van en esa dirección antropológico-cognitiva. En particular, para Donald el estadio pre-lingüístico que “está en el corazón mismo de las artes” (véase Donald 1991: 169) es la mimesis no como reproducción o representación de su objeto

intencional, sino como productora de una transformación de ese objeto.

Por último, desde el punto de vista filosófico, el tantas veces mentado formalista (incluso, como mencioné ya, por el propio Adorno) Eduard Hanslick, lejos de defender un formalismo ferviente, aunque explícitamente haya negado la idea de música como imitación, no negó el reconocimiento de una relación específica entre “naturaleza” y “música”. Según Hanslick, por las características sonoras y rítmicas, la naturaleza impulsa a algunos compositores a crear motivos musicales. Las frases motílicas tienen un origen en la escucha del mundo natural que los compositores transforman, no siempre de manera expresa, buscando una captación concreta de eventos sonoros “naturales” (véase Hanslick 1986: 76). Es decir, como en el viejo debate probablemente no desarrollado estrictamente como tal entre Platón y Aristóteles, si bien Hanslick niega la imitación musical, la niega como copia musical, no como una transformación verosímil del mundo (véase Halliwell: 1984).

Este interés de Adorno por lo arcaico, cuyas fuentes son los escritos de Émile Durkheim, Marcel Mauss y Henri Hubert, Walter Benjamin, Sigmund Freud y Roger Callois, debe ser leído además de en clave filogenética, también en una clave ontogenética. Este punto es capital para sostener el valor de la integración de la psicología del desarrollo como pieza de especulación y evaluación estética. La tesis que sostengo aquí es que la mimesis resulta el elemento revulsivo del arte, que pone en tensión las mimesis heredadas tanto en lenguajes artísticos (estilos) como en obras particulares a partir de las cuales algunos compositores realizan sus prácticas de composición. Esta mimesis, interpretable como un estadio humano pre-lingüístico y pre-consciente, no es aban-

donada a lo largo del desarrollo simbólico en el proceso de adquisición del lenguaje. Casos como el de Nadia, estudiado por Lorna Selfe (de manera directa, véase Selfe 2011) y por Juan Fló (a través de Lorna Selfe, véase Fló 2010), dan algunas pistas de este proceso de tensión entre la capacidad mimético-gestual y la producción de subjetividad (socialización) a través de lenguajes convencionales como el inglés narrativo o poético o pictóricos como el garabateado.

El énfasis en esta tensión entre mimesis y racionalidad se justifica, entonces, en dos puntos: 1) descentrar de la antropología cognitiva la relación entre lo arcaico y la música tecnificada (notación, teoría, acústica, etc.), entendiéndola *también* como una relación de tensión actualizable ontogenéticamente y 2) la revisión de la idea de obra precisamente como la objetivación a través de un lenguaje heredado (sea nuevamente en sus piezas mínimas como sonidos – fónicos y alturas diatónicas, cromáticas, etc.) o, dicho de otra manera, la reconstrucción por “contradicción” o tensión de esos lenguajes heredados en la vivencia sensible del compositor como escucha y observador gestual del mundo social. Una mimesis en sentido ontogenético vitaliza los gestos de una obra del pasado y es capaz, en virtud de esa obra, de transformar su propio presente. Sin embargo, también esa mimesis puede atrofiarse y apegarse a meras formas, exentas o abstraídas de un material vivo (digamos, como caso extremo y algo caricaturesco, producir música por relaciones teóricas establecidas meramente por un manual, sin estudiar obras). En este sentido, en esa segunda posibilidad, no solo el pasado es replicado, sino que también se produce una cierta reificación y naturalización de la gestualidad presente.

El caso Nadia en las artes visuales puede iluminar parte de este punto al que me refiero. Así presenta Fló el caso de una peculiar niña llamada *Nadia*:

Se trata de una niña nacida en Inglaterra en 1967, hija de emigrados ucranianos, que no logra adquirir el lenguaje más allá de unas pocas palabras y entiende apenas las instrucciones más simples, con rasgos autísticos y probable lesión cerebral, que a partir de los tres años y medio comienza a dibujar con resultados por completo ajenos al dibujo infantil normal no importa de qué edad. (Fló 2010: 174)

Las características de los dibujos de Nadia ponen en cuestión algunas tesis de distintos campos disciplinares, según Fló:

- (1) Si se acepta que las capacidades cognitivas involucradas en los dibujos de Nadia son resultado del desarrollo de un órgano que no existe en otros miembros de la especie humana, entonces la concepción evolutiva en biología queda ella misma problematizada, pues esta no admite la aparición milagrosamente abrupta de nuevos órganos.
- (2) O bien puede aceptarse que las capacidades de Nadia son las mismas que en el resto de los miembros de la especie, con lo cual se vuelve inevitable negar no ya concepciones evolutivas de origen darwiniano, sino estudios tradicionales sobre las etapas del dibujo infantil. Este mismo problema para la teoría del dibujo infantil también pone en cuestión la tesis acerca de que el dibujo infantil es únicamente un “suburbio” del lenguaje.
- (3) El caso de Nadia también pareciera hacer “irrisión de aquellas tesis que Malraux popularizó hace unas décadas y que

Gombrich argumentó suficientemente según la cual no hay ojo inocente ni estilo que no provenga del estilo” (Fló 2010: 176).

Si Nadia no tiene un súper-órgano con una capacidad gráfica nunca vista en ningún humano en condiciones cognitivas regulares, entonces, ¿cómo explicar el caso? En estas condiciones teóricas, se vuelve viable, aunque no sin costo, la hipótesis de que, si en Nadia no están operando capacidades extraordinarias, más bien pueden estar operando, como efectivamente es el caso, las capacidades y órganos comunes a toda la especie. Dada esta conjetura, la hipótesis más factible y menos costosa es que “el lenguaje inhibe o desarrolla una capacidad gráfica innata” (Fló 2010: 176). El déficit lingüístico de Nadia no fue un dato accesorio en la investigación de su caso: precisamente esa es su peculiaridad. Pasemos a considerar los detalles y sus consecuencias teóricas.

El primer problema a considerar es relativamente evidente: si el supuesto proceso inhibitorio fuese efectivamente la explicación de la calidad inesperada de los dibujos de Nadia, entonces se está afirmando que existe una colisión o, por lo menos, una tensión entre la posibilidad de lograr dibujos con semejante calidad, por un parte, y el desarrollo óptimo de la capacidad simbólico-lingüística, por otra. Parecería que nuestra explicación del caso es aceptable al costo de un absurdo: todos los buenos caricaturistas, o los buenos dibujantes en general, tienen algún tipo de patología o lesión cerebral asociada al lenguaje. Por otro lado, correlacionado con este problema, se encuentra la cuestión sobre el grado de centralidad u ociosidad del decorado infantil en relación con la figuración de “claves expresivas” de un rostro por parte de un caricaturista experto. O sea, si un supuesto de la ex-

plicación por inhibición hace un distingo entre aspectos estructural-denotativos y aspectos decorativos en un dibujo de no importa qué tipo, podría objetarse que no hay ninguna diferencia más que de grado entre búsquedas decorativas y búsquedas de realismo expresivo.

Sin embargo, el supuesto es legítimo y con él la hipótesis de la inhibición: mientras que en un dibujo infantil regular, el decorado se realiza bajo el logro previo de una composición con carácter de signo, es decir, un dibujo cuyas formas operan como un signo icónico, en el caso de los dibujos que se presentan como el término de la búsqueda de una figuración de las claves expresivas de una forma visual, más que lograr sus propiedades efectivamente visuales desde el resultado ganado de la denotación de la composición, estos dibujos realistas tratan de sobreponerse a la denotación.

En los dibujos que intentan la caracterización figurativa de una forma visual efectivamente encontramos una colisión, pero *colisión* no es equivalente a *desplazamiento* de la capacidad lingüística. Esta tesis viene garantizada, a su vez, por la plausibilidad de la tesis general de Fló, la cual consiste en afirmar que el reconocimiento de las imágenes no se explica por el recurso a la capacidad denotativa o a la capacidad analítica de determinación de semejanzas (capacidad propia de la definición clásica de ícono), sino que se explica en virtud de la coordinación de diversos niveles de reconocimiento en una misma percepción: reconocemos imágenes porque desde niños somos capaces de reconocer, *sin exclusión*, los soportes de las imágenes, las imágenes propiamente dichas y asimismo las claves de los objetos reconocidos en las imágenes. El reconocimiento de una figuración eficaz comporta el espontáneo reconocimiento de estos tres niveles coordinados. Si

la composición de un dibujo admite un reconocimiento espontáneo de su carácter de imagen, entonces, se excluye como condición necesaria del reconocimiento propiamente visual un discernimiento de significaciones a través de la aplicación de una regla para la decodificación de un significante. La percepción espontánea explota el conocimiento categorial que propicia el reconocimiento no de contextos en donde aplicar convenciones, sino el del conocimiento al servicio del reconocimiento visual propiamente dicho (visualidad que opera del mismo modo que en el reconocimiento de objetos tridimensionales). Siendo esto así, la producción de un dibujo de calidad mimética debe, más que doblegarse a la denotación asumida en la decoración de un dibujo ideogramático, sobreponerse a tal subordinación de lo gráfico a lo lingüístico. Lo cual, asimismo, explica el arduo trabajo y disposiciones biológicas de grandes dibujantes (no hay en ellos lesiones, por supuesto, sino habilidades que emergen de una revisión de la mirada y un dominio sensible de la motricidad). Ahora bien, admitida la plausibilidad de la hipótesis de la inhibición, nuestro segundo problema es el siguiente: ¿en virtud de qué ocurre tal inhibición en Nadia? Según Fló:

[...] para poder realizar motrizmente la información visual bajo la forma de imagen es necesaria una percepción que no solamente aprehenda un cierto dinamismo expresivo [como ocurre en la mímica] sino que descubra equivalencias entre los elementos materiales que constituyen el dibujo [líneas, manchas, etc.], por una parte, y esa expresividad aprehendida visualmente, por otra [...] La transducción de un reconocimiento expresivo en elementos gráficos requiere [la construcción de instrumentos previos]. (Fló 2010: 183-184)

La solidaridad, pero también la diferencia, entre la capacidad gráfica involucrada en el dibujo y la mímica lo llevan a Fló a estudiar el papel de la imagen mental en la producción de dibujos. La transducción desde el reconocimiento sensible hacia la producción motora exige en el dibujo, a diferencia de lo que ocurre con la mímica (que opera de manera inmediata desde el sensorio a la motricidad), un “instrumento” que conserve las claves para la realización ulterior del acto motor, acto que ocurrirá sobre el soporte de la figuración (una hoja de papel, por ejemplo). Este instrumento es el de la imagen mental. Precisamente la relación entre imagen mental y capacidad lingüística da el indicio acerca de la naturaleza de la inhibición: la producción de dibujos de calidad de Nadia exige una coerción menor (por la capacidad lingüística) de la imagen mental, la cual es una condición del dibujo. Sin embargo, a su vez, sin esa capacidad lingüística-semiótica no es posible conservar y acumular resultados parciales para emplearlos en los siguientes dibujos. Sobre el rol de la imagen mental, destaca Fló:

No alcanza con la transcripción espontánea de la motricidad mímica llevada a la escala de la motricidad fina y controlada desde una imagen organizada por los ritmos y las articulaciones de la forma expresiva. A eso debe siempre agregarse un control de los resultados, una invención de medios gráficos para mejorarlos, un regreso a la percepción del modelo, o de otros modelos con estrategias de atención adecuadas a la obtención de esquemas mímicos más eficaces. (Fló 2010: 190-191)

De lo cual Fló concluye:

[...]sin liberarse en alguna medida de la dependencia del lenguaje de tal modo que la capacidad mímica pueda par-

ticipar en el dibujo, no es posible un realismo expresivo, pero sin una capacidad simbólica que es indiscernible de ciertas operaciones inteligentes, no es posible dibujar, lo que implica admitir, a la vez, que la dictadura del lenguaje es removible para muchos sujetos como lo muestra la historia del arte con los grandes maestros del dibujo expresivo y que Nadia no es un ser absolutamente no lingüístico. (Fló 2010: 191)

Estos resultados son altamente importantes para pensar las relaciones entre la adquisición del lenguaje, los instrumentos cognitivos (onto y filogenéticos) que lo hacen posible, y la facultad mimética involucrada en la producción de arte. La adquisición del lenguaje es constitutiva en la modularización y modalización de la mente del niño. Pero esta modularización y modalización no disuelve o sustituye en absoluto sus capacidades mímicas tempranas. En la música, al igual que en el dibujo, el momento mímico solo puede estetizarse a través del recurso cognitivo a cierta inteligencia que discierna, almacene y acumule las formas expresivas de las cuales devienen procesualmente gestos musicales. De manera que la capacidad mimética no es disuelta ni siquiera en la aparición de los más complejos dispositivos semióticos (notaciones musicales), acústicos (física del sonido) ni teóricos (teorías musicales desde Guido D'Arezzo hasta Dmitri Tymoczko). Sin embargo, el gesto puede rigidizarse en la medida en que la recepción se pliegue a la herencia estilística de tal forma que la gestualidad sea inequívocamente un ordenador o disciplinador social (el estilo clásico como tal, por ejemplo, y su moralidad inherente a la idea de gusto) o bien puede entrar en contradicción con esa herencia transfigurando los lenguajes por la inadecuación con las vivencias mímicas presentes. En cierta medida, de estas notas se sigue una idea de novedad peculiar, a saber, como la reestructuración parcial de los lenguajes que funden las piezas musicales

estudiadas en un presente y, por tanto, la pervivencia de estructuras pasadas.

Yolanda Espiña (1998) considera acertadamente que “verdad” para Adorno remite a los procesos de transformación de la música, es decir, la verdad no como estricta propiedad predicable de un enunciado, sino más bien como cambios en la producción que son el resultado de la problematización de las estructuras que constituyen las obras del pasado. Sin embargo, ella no llega a explicarse el motor de este proceso de transformación. La capacidad de discernimiento gestual, mímica, confronta con las objetivaciones pasadas del ejercicio de esa capacidad. La noción de “problema musical”, por tanto, que Adorno trae consigo a su teoría estética a través de la noción de “idea musical” de Schönberg, se vuelve necesaria para entender su concepto de verdad del arte en términos afirmativos, porque es ella, como mencioné más arriba, el enlace entre la técnica (momento simbólico, de discernimiento y de conciencia) de la composición musical y la mimesis como elemento gestual, mediado por lenguajes heredados sí pero pre-lingüístico. De forma que la comprensión de un problema musical toma para Adorno una dimensión mucho más rica de la que podría discriminarse en el estudio de una teoría musical estándar. Los problemas musicales son, en definitiva, el síntoma de la revulsión de los gestos miméticos y, por tanto, de la revisión de los gestos heredados.

Las complejas búsquedas tonales del siglo XIX y XX plantearon efectivamente una sucesión de problemas técnicos que no estuvieron exentos de la discusión acerca de los valores, o virtudes epistémicas, puestos en juego. Entre ellos la difícil economía musical de llevar a cabo una gestualidad expresiva hasta las lejanas fronteras de la tonalidad, de tal forma que en algunos composito-

res como Franz Liszt y Richard Wagner las propias estructuras tradicionales fueron exigidas y modificadas por esas exploraciones. Así, en el caso de Schönberg, asumiendo esas exploraciones de la economía musical más allá de la tonalidad a partir de la tonalidad (véase Rosen 1983: 40 ss.), buscó en la tradición, a través del estudio de ciertas obras, la solución a los propios problemas que se plantearon en su laboratorio musical. Según Schönberg:

A partir de allí abandoné la música de programa y me orienté en dirección a aquello que me era mucho más propio que todo lo precedente. Ello fue el *Primer cuarteto para cuerdas*, op. 7, en el cual combiné todos los logros de mi tiempo (incluyendo los míos propios)... La gran expansión de este trabajo requirió una cuidadosa organización. Quizás podría interesar a un analista el saber que recibí y saqué provecho de una gran cantidad de consejos sugeridos a mí por un modelo que he elegido para esta tarea: el primer movimiento de la *Sinfonía ‘Eroica’*. Alexander von Zemlinsky me contó que Brahms dijo una vez que cada vez que él enfrentaba problemas difíciles consultaba una obra significativa de Bach y una obra significativa de Beethoven, ambas de las cuales siempre solía mantener cerca de su escritorio (*Stehpult*). ¿Cómo trataban ellos un problema similar? Evidentemente el modelo no fue copiado mecánicamente, pero su esencia espiritual fue aplicada adaptativamente. De la misma manera, aprendí la solución a mis problemas a partir de la *‘Eroica’*: cómo evitar la monotonía y el vacío; cómo crear variedad a partir de la unidad; cómo crear nuevas formas a partir de un material básico; cuánto puede lograrse a partir de módicas modificaciones, si no a través de variación por desarrollo, a partir de frecuentes más que insignificantes formulaciones pequeñas. Desde esta pieza magistral aprendí también mucho de la creación de contrastes armónicos y su aplicación. El con-

sejo sobre Brahms fue excelente y quisiera que esta historia persuadiera a jóvenes compositores a que no olviden aquello que nuestros antepasados musicales nos han legado. (Schoenberg 2003: 358-359).

La unidad, la simplicidad y la economía fueron los valores que orientaron las tempranas obras de Schönberg en las que, sin embargo, la tradición estaba presente no solo como contraste, sino también como fuente de soluciones y exigencias. Cada una de esas tensiones (variedad en la unidad, variedad en la simplicidad y variedad en la economía procedimental) constituían los problemas compositivos de Schönberg. Ahora bien, esos principios, cada uno de estos tres, no estaban, como el mismo Schönberg intentó defender, a espaldas del contexto social en el que vivió ni mucho menos de la tradición musical. Bien conocidos son aquellos pasajes de *El estilo y la idea* en los que Schönberg dice no estar dispuesto a abandonar una composición cuasi-matemática que, en lugar de absorberse bajo el canon estético de un gran público, estaba dispuesta a buscar “la verdad” (véase Schönberg 1963). Estos tres valores orientaban su producción no solo a caballo de las exploraciones ya producidas por Franz Liszt (pensemos por ejemplo en la producción de formas sonata en un movimiento), sino a caballo también de la búsqueda de una simplicidad que entraba en contradicción con un gusto extendido por los diseños ornamentados en Viena. La defensa de la simplicidad en orden de eliminar la adjetivación de los secesionistas, los retóricos y el estilo *Jugendstil* en general no deja de ser, en cierta medida, una recepción disidente del ambiente cultural de la Viena de comienzos de siglo XX. En términos de Roger Callois, bien conocido por Adorno, la mimesis, no del todo expresamente consciente por parte de Schönberg, fue una mimesis divergente

(véase Callois 1998). Y esta es precisamente la pista para entender la idea de contenido de verdad de la música.

Schönberg sometió a revisión los principios compositivos en su reacción, bajo la influencia de Karl Kraus, frente al estado cultural, político, estético y filosófico de los primeros años de la *Viena de Wittgenstein* (véase Janik y Toulmin 1998: 1195 ss.). Los problemas musicales, a favor a la tesis de Adorno, no fueron meramente problemas musicales, porque no existió una plena dicotomía entre los “hechos musicales” y la base ideológica de los valores escogidos para el uso de los materiales musicales (unidad, simplicidad, economía procedimental). La composición traslada mediatamente a la música una pugna con las preferencias y las consecuencias políticas y morales de esas preferencias. Y esas pugnas no necesariamente, al menos no en todos sus niveles, son reductibles a tensiones discursivas o enunciativas a nivel intelectual-teórico. Más bien la pugna ocurre en un nivel global, incluyendo reacciones, gestos y sentimientos.

La verdad musical para Adorno, a partir de estas notas algo poliédricas, exige el estudio de un conjunto de determinaciones que, sin embargo, son negadas por insuficientes. El estudio del contexto social y cultural de una obra, las variables psicológicas de un compositor, las variables técnicas en el análisis de una serie de obras, las intenciones de los compositores, etc., son todas puertas de entrada conjuntas que historizadas permiten el reconocimiento *global* de problemas que en tanto tales no son meramente técnicos, sino que, por el contrario, constituyen una parte objetivable de una herencia desde la que se diverge parcialmente.

3. DISPUTABILIDAD ESTÉTICA

La verdad musical de una obra, entonces, anima la disputa estética, pero de un modo muy peculiar. Esta verdad como tensión con la tradición es ella misma, en un sentido global – como ya dije – un modo de disputar por la sensibilización de los estilos en virtud de una mimesis parcialmente divergente. La estética cumpliría el rol de aproximar el discurso subyacente y acompañante de los productos estéticos previos, pero, a la vez, es el conjunto de claves interpretativas que la mimesis (nuevamente en el sentido de una semántica gestual – mímica – de la música) somete a revisión. De manera que, a diferencia de las condiciones de disputa que usualmente a un nivel puramente teórico han estudiado diversas teorías de la argumentación y distintas teorías filosóficas (pensemos, como ejemplo, en las condiciones ideales de discurso Jürgen Habermas), la estética no encuadraría unas reglas de pulcritud agonal o, dicho de modo más preciso, unos principios a seguir para la consecución de acuerdos. Más bien la estética intenta captar discursivamente una relación peculiar entre obras y realidades sociales, y la mimesis se orientaría con las claves heredadas, pero a la vez respondería a esas captaciones teóricas.

Esto supone una naturaleza muy particular de la normatividad estética. Cuando un conjunto de principios teóricos y estilísticos se convencionalizan con la fuerza de una norma – tanto para Schönberg como para Adorno la naturalización del lenguaje tonal por Paul Hindemith configuraba una mitificación de la música (véase Paddison 1997: 67) –, la verdad de las obras se rigidiza en la medida en que la mimesis se subsume a los estilos. Cuando la mimesis historiza por sensibilización (como revisión mental global-discursiva, pero también pre-racionalmente como las teorías que se sedimentan en nuestros modos de vivir el arte y lo condu-

cen), la normatividad estética, en tanto normativización de convenciones productivas, pierde fuerza.

La reconstrucción en cierta forma libre de Adorno que aquí propongo (al menos en aquel sentido en el que la evaluación de un pensamiento puede tomar distancias de sus principios metodológicos más básicos) presenta como tarea por hacerse la articulación más precisa de los momentos antropológicos, psicológicos, estilísticos, técnicos y socioculturales de la música. Mientras que, por otro lado, da una serie de elementos para pensar el comportamiento de la historia reciente del arte. En particular, la pregunta acerca de si, como el mismo Adorno ya apuntaba, los polos mimético y conceptual-racional aún siguen en disputa. Y la pregunta se justifica en los movimientos que las distintas artes han tenido hacia el control matemático de las obras producidas. En el caso de la música, los experimentos estadísticos de Karlheinz Stockhausen (véase Stockhausen 2009: 51 ss.); en el caso de la literatura, las búsquedas del grupo Oulipo, impulsado por George Perec (1992: 125 ss.). En estas dos direcciones se concentrarán mis trabajos por venir, un camino hacia la crítica, pero al ras de las transformaciones globales del arte, particularmente en el siglo XX. Es decir, aún está por hacerse un trabajo de pesquisa que se pregunte por las vicisitudes de la mimesis en el arte del siglo XX cuando, *prima facie*, algunas producciones artísticas tienden literalizarse o intelectualizarse de tal forma que nos cuestionan sobre el estado de nuestras capacidades cognitivas y cognoscitivamente más plásticas, figurativas y polisémicas, es decir, por las ligaciones entre aquellas periferias y suburbios de nuestras mentes, por un lado, y, por otro lado, nuestro lenguaje portando consigo narrativas de nosotros mismos, herederas tanto como constructoras de imaginarios dominantes y naturalizados.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1970), *Aesthetische Theorie* (Fráncfort: Suhrkamp).
- ___ (1974a), “Engagement”, en Adorno (2003a: 409-430).
- ___ (1974b), “Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit. Zur Kritik neuer Dichtung”, en Adorno (2003a: 609-611).
- ___ (2003a), *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, t. 11: “Noten zur Literatur” (Fráncfort: Suhrkamp).
- ___ (2003b), *Beethoven. Filosofía de la música*, trad. Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, pról. de Rolf Tiedemann (Madrid: Akal).
- ___ (2006), *Towards a theory of musical reproduction. Notes, a draft and two schemata*, trad. Wieland Hoban, pról. de Henry Lonitz (Cambridge: Polity).
- ___ (2013a), *Estética (1958/59)*, trad. y prol. de Silvia Schwarzböck (Buenos Aires, Las cuarenta).
- ___ (2013b), *Introducción a la dialéctica*, trad. y prol. de Mariana Dimópulos (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- ADORNO, Theodor W. y GOLDMANN, Lucien (1968), “To Describe, Understand and Explain”, en Goldmann (1976: 129-145).
- BERNSTEIN, Jay M. (1992), *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida* (Cambridge: Polity).
- BUCK-MORSS, Susan (2011), *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. Nora Rabotnikof Maskivker (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- CAILLOIS, Roger (1998), *El mito y el hombre* (México: Fondo de Cultura Ecnómica).
- DONALD, Merlin (1991), *Origins of Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition* (Cambridge: Harvard University Press).
- ESPIÑA, Yolanda, “Wahrheit als Zugang zu Wahrheit. Die Bedeutung der immanenten Kritik der Musikphilosophie Adornos” (1998), en Klein y Mankopf (1998: 52-70).
- FLÓ, Juan (1994), “Modernidad y crisis de la racionalidad”, *Encuentros*, 4: 133-137.
- ___ (2003), “Introducción”, en César Vallejo (2003: 2-30).
- ___ (2010), *Imagen, ícono, ilusión. Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual* (México: Siglo XXI).
- GOLDMAN, Lucien (1976), *Cultural Creation in Modern Society* (Oxford: Basil Blackwell).
- GÓMEZ, Vicente (1998), *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno* (Valencia: Frónesis Cátedra).
- HALLIWELL, Stephen (1984), “Plato and Aristotle on the denial of tragedy”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 30, 49-71.
- HANSLICK, Eduard (1865), *Vom musikalisch-Schönen* (Leipzig: Rudolf Weigl).
- ___ (1986), *On the Musically Beautiful*, trad. Geoffrey Payzant, prólogo Geoffrey Payzant (Indianapolis: Hackett).
- JANIK, Allan y TOULMIN, Stephen (1998), *La Viena de Wittgenstein*, trad. Ignacio Gómez Lañio (Madrid: Taurus).
- KLEIN, Richard y MAHNKOPF, Claus-Steffen (eds.) (1998), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik* (Fráncfort: Suhrkamp).
- PADDISON, Max (1997), *Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge: Cambridge University Press).
- PEREC, George (1992), *Poética narrativa y teoría literaria. La experimentación oulipiana* (Barcelona: Anthropos).
- ROSEN, Charles (1983), *Schoenberg* (Barcelona: Antoni Bosch).
- SHELLING, Friedrich W. J. (1802), *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, trad. María A. Seijo Castroviejo (Madrid: Editora Nacional, 1984).
- SCHOENBERG, Arnold (1963), *El estilo y la idea* (Madrid: Taurus).

- ___ (2003), "Preface to the Four String Quartets", trad. Joseph Auner A *Schoenberg Reader. A Document of a Life* (New Haven: Yale University Press).
- SCHULTZ, Karla (1990), *Mimesis on the Move. Theodor Adorno's Concept of Imitation* (New York: Peter Lang).
- SELFE, Lorna (2011), *Nadia Revisited. A Longitudinal Study of an Austistic Savant* (New York: Psychology Press).
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (2009), *Sobre a musica*, trad. Saulo Alencastre, prólogo Flo Menezes (São Paulo: Madras).
- Vallejo, César (2003), *Autógrafos olvidados* (Támesis: Pontífica Universidad Católica del Perú).
- VARÈSE, Edgar (1966), "Liberation of Sound", *Perspectives of New Music*, 5, 1: 11-19.
- WULF, Christoph (2001), *Das Soziale als Ritual. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften* (Opladen: Leske + Budrich).

ARCHIVO

Verónica Tell es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente de la Facultad de Filosofía y Letras. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural/TAREA de la Universidad Nacional de San Martín. Ha publicado *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX* (2017), así como artículos en libros, catálogos y revistas especializadas. Actualmente es curadora de la colección fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes.

Laura Hakel es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires, docente y curadora. Actualmente forma parte del equipo curatorial del Museo de Arte Moderno (MAMBA) de Buenos Aires y dicta clases en la Universidad del Museo Social. En 2014 participó del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella.

SOBRE LA PLACA DE DAGUERRE **A propósito de las *Excursiones daguerreanas***

Traducción y nota introductoria de Verónica Tell
con la colaboración de Laura Hakel

Rodolphe Töpffer

Sobre la placa de Daguerre. A propósito de las *Excursiones daguerreanas*

Verónica Tell

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de San Martín-Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural/TAREA

Laura Hakel

Universidad del Museo Social Argentino, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Resumen

Primera traducción al español del ensayo que Rodolphe Töpffer dedicó al daguerrotipo en 1841, apenas dos años después de su presentación oficial. Sobre el trasfondo de esta nueva experiencia visual, el texto traza una reflexión sobre la fotografía partiendo de la diferencia entre la identidad y la semejanza. El abordaje trasciende la problemática del realismo en fotografía para expandirse hacia el campo de la caricatura, principal línea de producción estética de Töpffer, y el valor espiritual del arte.

Palabras clave

Fotografía – Semejanza – Reproducción – Retrato – Caricatura

On the Daguerre plate. About the *Daguerrean excursions*

Abstract

First translation into Spanish of the essay that Rodolphe Töpffer dedicated to the daguerreotype in 1841, just two years after its official presentation. On the background of this new visual experience, the text traces a reflection on photography based on the difference between identity and similarity. The approach transcends the problematic of realism in photography to expand towards the field of caricature, Töpffer's main aesthetic production line, and the spiritual value of art.

Keywords

Photography – Resemblance – Reproduction – Portrait – Caricature

Recibido: 19/12/2018 Aprobado: 05/03/2019.

Rodolphe Töpffer (Ginebra, Suiza, 1799-1846) fue escritor y caricaturista, el primero en dibujar (Les amours de Mr. Vieux Bois, 1827) y en publicar (Histoire de Mr. Jabot, 1835) una historieta o bande dessinée, a la que llamó "literatura en estampas". Fue, además, autor de la primera obra teórica sobre el género: Essai de physiognomonie (1845). Escribió asimismo relatos de viajes, piezas de teatro, ensayos críticos, novelas y relatos. Töpffer fue también pedagogo, dictó clases sobre Retórica y Bellas Letras en la Academia de Ginebra (1832) y se desempeñó como miembro conservador del cantón de Ginebra (1834).

El texto de Töpffer que presentamos aquí por primera vez en castellano fue escrito en 1841 como onceava entrega de sus Réflexions et menus propos d'un peintre genevois. Essai sur le Beau dans l'Art, aparecidas originalmente en la revista Bibliothèque universelle de Genève. Sin embargo, Töpffer cambió el plan original y no lo incluyó en este volumen; fue publicado recién una década más tarde en la compilación póstuma Mélanges (París, Joël Cherbuliez, 1852, pp. 233-282).

Para el año en que escribió este ensayo, Töpffer posiblemente no había visto más que una única placa daguerreana, sobre la que hizo un comentario en una carta personal, fechada en noviembre de 1839, algunos meses después de la presentación oficial del daguerrotipo. Con esa experiencia como disparador, elaboró este texto en el que la fotografía es considerada a partir de la diferencia entre identidad y la semejanza. Mediante esta distinción, al plantear la representación como espejo o como símbolo, el abordaje de Töpffer trasciende la problemática del realismo en fotografía para expandirse al campo de la caricatura, su principal línea de producción estética, y del valor espiritual del arte.

El problema de la imitación, tópico recurrente en sus ensayos, es tema central en los argumentos que Töpffer expone para cuestionar al daguerrotipo. Su premisa es que, en las artes de imitación, la imitación misma no es el fin, sino el medio del arte. Así, aunque encuentra interés en la perfección del procedimiento del daguerrotipo en sus detalles y capacidad de selección, niega que pueda producir goce estético.

Töpffer recurre a diversos ejemplos de imágenes, contraponiendo el dibujo –particularmente de pocos trazos– al daguerrotipo con el fin de analizar la relación entre la identidad, que es el tipo de imitación propia de la placa y que no podría reproducir más que un doble del objeto, y la semejanza, en cuanto tipo de imitación propia de todo auténtico producto artístico. A través de esta comparación, Töpffer examina lo que está comprometido en uno y otro caso: mientras el daguerrotipo habla a los ojos y, por lo tanto, al cuerpo, solo la obra realizada por un artista puede dirigirse al pensamiento y hablar al espíritu.

El cuerpo menos el alma

Al anunciarse hace tres años el admirable descubrimiento del señor Daguerre, muchas personas imaginaron que la pintura sería destronada, que habían llegado a su término las artes del dibujo y de eso particular que se designa como Arte. “En efecto –decían– ¿qué es el Arte, qué busca el Arte, sino llegar por procedimientos cada vez más perfectos a imitar a la naturaleza más de cerca y a presentar una imagen cada vez más fiel? Ahora bien, he aquí un procedimiento mediante el cual la propia naturaleza, o al menos la naturaleza muerta, es decir los puentes, las catedrales y los caballos de los carruajes, se ve reflejada sobre una placa de metal más fielmente aún que vuestro propio rostro en un espejo bien pulido y perfectamente estañado donde, por otra parte, por desgracia, no se fija.” Y esas personas, semejantes a esos burgueses tranquilamente revolucionarios para quienes los destronamientos de las realezas constituyen un espectáculo más recreativo que sumamente molesto, esperaban cruzadas de brazos, con los ojos bien abiertos, para ver cómo ocurrirían las cosas y no perderse los acontecimientos.

Otras personas (emparentadas seguramente con aquellas) acogían esta revolución con el mayor entusiasmo. “El Arte, decían, es un ídolo en nombre del cual los folletinistas proclaman sus oráculos y nos fastidian con sus querellas. El Arte es un dios invisible y dudoso, ante el cual se prosternan diez crédulos y tres pillos; es cuanto menos un rey que tiene sus aduladores, sus cor-

tesanos. ¿Acaso no hemos oído decir al señor Hugo que habría que hacer la corte al Arte por el Arte? Pues bien, nosotros queremos, aquí como en todo el resto, no demasiado Dios, nada de rey y, en su lugar, democracia plena. Nosotros queremos, aquí como en todo el resto, lo positivo, lo visible, lo que se pesa, lo que se toca, lo que se mide, en lugar de lo nebuloso, lo metafísico, lo imponderable. ¡Abajo el Arte! ¡Y viva el señor Daguerre!

Y otro grupo de personas (pero estas nada parciales) consideraron de antemano los inmensos beneficios del descubrimiento. Se complacen en representarse, en un futuro bastante próximo, todo el universo habitable reflejado y fijado sobre placas de metal: las ciudades, las catedrales, los imperios enviándose unos a otros su retrato sorprendentemente parecido; las ruinas, los monumentos, despojados ya de ese misterio donde los mantienen envueltos el alejamiento, la soledad, la dificultad de acercamiento, para convertirse en espectáculo de todos los días; los solares, las casas de campo, los pabellones chinos, y hasta las lonjas de melones, incesantemente reproducidos con una fidelidad milagrosa para ornamento de los salones comedores y alegría de sus propietarios; en una palabra, los goces estéticos devenidos, mediante una explotación daguerreana gigantesca e incesante, patrimonio de todas las clases de la sociedad, el encanto de los aguateros, las delicias de las cabañas. Exaltados por una buena intención, esas personas quizás no pensaron lo suficiente en que, una vez y en cuanto nuestro globo estuviera fijado sobre las placas de metal, no se sabría donde procurarse otro para satisfacer, mediante nuevos productos daguerreanos, la curiosidad tan aterradora-mente atizada de la humanidad toda. Tampoco pensaron que ese misterio de los monumentos lejanos y de las ruinas apartadas constituye buena parte del encanto del que disfrutamos al ver representaciones imperfectas y difícilmente obtenidas y que se-

ría casi torpe destruir ese encanto con la idea de perfeccionarlo. Lamentablemente, cuanto más amplias son las vistas, más se tiende a descuidar las cosas de detalle, y quien se absorbe plenamente en la contemplación del futuro estético de los aguateros, olvida naturalmente que de poesía viven nuestros poetas. No hay de qué quejarse puesto que, después de todo, las vistas son las vistas.

Fue mientras las gentes consideraban de distintas maneras el descubrimiento del señor Daguerre, que el secreto de este descubrimiento fue comprado por el gobierno francés y que, enseguida, los explotadores, que se habían mantenido atentos, ofrecieron en venta sus placas. Esas primeras placas representaban Notre-Dame, la Bolsa, el Pont-Neuf. Los aguateros no compraron ninguna; era demasiado caro: ¡cuarenta, sesenta francos! Pero llegó a mis oídos que uno de ellos, viendo extasiarse a unos burgueses ante una placa donde reconocían con infinito goce al Pont-Neuf, y a todas las piedras del Pont-Neuf, y a todas las farolas del Pont-Neuf, y a todos los adoquines del Pont-Neuf y, entre los adoquines del Pont-Neuf, a cada adoquín ennegrecido, manchado o partido, se largó a reír diciendo: “Vaya! ¡No valía pues la pena!”

Quisiera detenerme un instante en los dichos de ese aguatero. ¿Qué quería decir? ¿Qué Pont-Neuf por Pont-Neuf a él le complacía tanto el verdadero Pont-Neuf como su sosías daguerreotipado? ¿Percibía que, así como nadie tendría la idea de extasiarse ante un espejo donde se refleja la verde campiña situada enfrente, no cabe tampoco extasiarse ante a una placa que reproduce más imperfectamente el mismo fenómeno; y que, cuando el señor Daguerre lograra fijar los colores, así como ha logrado fijar las luces y las sombras, solo lograría, después de todo, hacer que la imagen del espejo fuera transportable, sin haber logrado, por

ello, concebir un cuadro? ¿Había vislumbrado que Rafael, Claude, Miguel Ángel se alejaron tantas veces de la naturaleza para embellecerla o interpretarla como tantas otras la copiaron para estudiarla y comprenderla? ¿Había leído en la obra del Sr. Villemain que la belleza maravillosa del cuadro está en el alma maravillada del pintor? O acaso ese buen hombre, al observar que esas placas daguerrotipadas solo provocan el placer de una curiosidad que con cada nueva placa se renueva de manera absolutamente igual y, por consiguiente, debilitada, ¿había comprendido instintivamente que a esas imitaciones, por cierto tan perfectas, les falta aquello que en las imitaciones mucho menos perfectas de un dibujante o de un pintor hace que el placer renazca distinto y renovado, que en cada una renazca, no un prodigio del que se admiren los ojos armados de una lupa, sino ese encanto sin prodigio donde el espíritu halla una fuente duradera, eternamente surgente, donde se nutre el alma? ¿Por qué no? Ahora bien, eso que falta en las placas daguerrotipadas, eso que separa para siempre jamás con una infranqueable barrera a las maravillas del método de los simples productos de una creación inteligente, eso, es el sello del pensamiento humano e individual, es el alma derramada viva sobre la tela, es la intención poética manifestada en cualquier estilo, es... ¡es el Arte! ¡Les pido perdón, señores destronadores, señores revolucionarios, señores impíos! ¡Les pido perdón también a ustedes, bondadosos filántropos que, lejos sin duda de querer negar o destronar al Arte, piensan haberlo por fin atrapado, por fin materializado, por fin convertido en producto, mercadería, artículo de consumo, pan del pobre, agua del río que todos pueden extraer y beber!



Autor desconocido, [*El Sena visto desde el Pont-Neuf*], c. 1839. Daguerrotipo.

Me dirán sin duda, ya lo sé, que veo muchas cosas en las palabras de un aguatero, y estoy dispuesto a admitirlo. Sin embargo, se puede en rigor creer que la ruda exclamación de un aguatero iletrado contiene, en el fondo, más sentido común que el éxtasis necio de ciertos burgueses caldeados por los prospectos y repletos de folletines. Pues ¿qué es la sensatez si no el sentimiento de lo verdadero, la razón nativa antes de haber sido falseada por los intereses, ahogada por la vanidad, extraviada por el espíritu o exterminada por los periódicos? ¿Y esperan ustedes encontrarla entre esos burgueses que concurren todos los días al café de la esquina para asir sus ideas al mismo tiempo que su taza, antes que en ese hombre simple que no sabe sino lo que ha visto, que no juzga sino lo que conoce y que sucumbiría al rato de hambre y de miseria si por ventura su inteligencia no fuera tan recta como

limitada? ¿Quién acaso no ha opuesto cien veces a la seguridad despistada de los habitantes de las ciudades, los sabios titubeos de los campesinos? ¿Quién no ha puesto la razón de los hombres simples muy por arriba de la fineza de los hábiles? ¿Quién no ha sentido que el propio hombre de genio no es sino un simple sublime en quien la sensatez prevalece por su vigor sobre todas las otras cualidades del espíritu, y que por dicha condición se es un La Fontaine, un Molière?... Leo entonces a Molière y escucho las palabras de los aguateros.

Por añadidura, desde que las placas daguerrotipadas han popularizado cada vez más la bella invención del señor Daguerre, se ha podido reconocer que no hay que mirar desde el lado del Arte, ni siquiera del de las Bellas Artes, para buscar las consecuencias y el alcance de este descubrimiento. Por ese lado, no se ha registrado ninguna conmoción, no se ha suscitado ningún progreso relevante, y lejos de que el descubrimiento del señor Daguerre parezca destinado a girar en favor del materialismo respecto del arte, ha venido, por el contrario y muy al caso, a ofrecer una confirmación palpable de ese principio tan poco difundido y, no obstante, tan profundamente, tan saludablemente verdadero que dice que en las artes de imitación, no es la imitación el fin sino el medio del Arte. He aquí, en efecto, la imitación llevada esta vez a su grado más alto de rigurosa fidelidad y, al mismo tiempo, lejos de que el fin del Arte parezca aquí más logrado que en Claude, más que en Ruysdael, lo que sorprende cuando se consideran esas placas, es que, en tales condiciones, ese fin mismo ha desaparecido. Yo admiro esa rara y gloriosa conquista de la ciencia; admiro la misteriosa perfección de un procedimiento frente al cual todos los otros no son sino pesados y groseros; admiro una ejecución a la que no se podría comparar nada de cuanto puede hacer la mano del hombre; puedo admirar también la feliz selección de los obje-

tos representados y, si esos objetos representados son mi casa o las pirámides, saboreo el placer de la semejanza amada o de la curiosidad satisfecha. Eso es todo, creo. Pero, si eso es todo, ¿dónde figura en este inventario el goce poético, que es, si no estamos errados, el objetivo del Arte? ¿Dónde se halla ese pensamiento sin el cual el Artista jamás pone manos a la obra, y que, una vez terminada esta, es el que constituye todo su sentido? ¿Dónde está, para mí que contemplo, la atracción cautivante? ¿Dónde están los recuerdos evocados, los rasgos olvidados, las imágenes borradas, que surgen ante el llamado del pintor desde los rincones de su corazón donde están confinados? ¿Dónde están las cuerdas del alma tocadas, emocionadas, vibrando en una música confusa, plena de dulzura, de armonía, de misterio? En lugar de todo eso, una placa donde todo es bello, perfecto, matemáticamente exacto, pero donde nada vive, nada habla, nada se expresa; una reproducción de un sitio, sin duda fiel, pero fría y muda y cuya misma fidelidad, toda física y material, se reduce a una simple identidad percibida por nuestros órganos, tanto más que no es, tal como lo mostraré más adelante, una semejanza sentida por el espíritu.

Antes quisiera insistir sobre lo que acabo de decir, pues desearía convencer hasta a aquellas personas respetables y muy numerosas además, para quienes una placa daguerrotipada vive, habla, expresa tanto como un Claude Lorrain, y a quienes este pensamiento que reclamo, este drama que invoco y, sobre todo, estas cuerdas del alma que quiero ver emocionadas y vibrantes, se les aparecerán como un tintineo ambicioso de grandes palabras vacías o bien como la pretensión muy necia y nada rara de sentir las cosas del Arte con una muy particular finura de órganos y profundidad de sentimientos. Convengo con esas personas en que el pensamiento, el encanto, las cuerdas, son aquí sensiblería

artística pura; convengo en que el más bello Claude Lorrain no expresa, así como la placa, sino lo que muestra: árboles, una pradera, corderos que comen hierba, cosa que los corderos tienen costumbre de hacer; pero, a cambio de esas concesiones, les ruego acompañarme en el transcurso de un pequeño razonamiento algo fastidioso, es verdad, pero que no puede dejar de persuadirlos.

La pintura, como todas las Bellas Artes, hace uso de un procedimiento de imitación que le es propio: ese procedimiento consiste en trazar el contorno de las formas para luego completar la representación de esas formas mediante la aplicación de colores que reproducen el tinte y el relieve de los objetos imitados. Hasta aquí, todo es común al pintor y a la máquina Daguerre: existe solo una diferencia en el hecho de que, procedimiento por procedimiento, el de la máquina es incomparablemente superior al del pintor puesto que, salvo los colores, brinda la imitación idéntica de los objetos. Pero, más allá de eso, la máquina es impotente y su obra está terminada en el momento en que comienza la del artista. En efecto, este, en el instante mismo en que se apropia del procedimiento que es común a todos para emplearlo a voluntad del sentimiento que es propio solo de él, lo transforma inmediatamente en *hacer*, es decir en un modo, no ya de imitación, sino de expresión, exactamente como el poeta, al apropiarse de los procedimientos de la lengua y de la versificación que son comunes a todos para emplearlos en función de un sentimiento suyo particular, los transforma inmediatamente en *estilo*, es decir en forma, no ya de simple significado sino también de expresión, a la vez poética e individual. La paridad es total, o si no, pregunto, ¿por qué los maestros del paisaje, que emplearon, todos, el mismo procedimiento, son tan diferentes entre sí como lo son entre sí los maestros de la poesía francesa, que emplearon, todos, el

mismo idioma y los mismos procedimientos de versificación? Y, ¿por qué, siendo tan diferentes entre sí, serían sin embargo juzgados como iguales en mérito y en gloria, si no fuera porque el *hacer* en el caso del pintor y porque el *estilo* en el caso del poeta, constituyen un modo de expresión que, por consiguiente, es variado, libre, infinito como el pensamiento del que emana; mientras que el procedimiento, simple modo de imitación, halla su regla, su yugo y su límite en el fin mismo que persigue y no sabría, ni siquiera en dos casos, ser diferente, sin ser necesariamente inferior o superior? Ahora bien, en las placas daguerrotipadas ese hacer que para el pintor es modo, no de imitación sino de expresión, ese hacer falta. Esos toques que, concebidos y ejecutados de tal o tal manera, poseen un sentido distinto u opuesto, vivaz o gracioso, delicado o severo, lleno de dulzura o lleno de varonil energía, esos toques faltan. Esos modos infinitamente variados de decir con poesía lo que se siente con amor, de expresar sobre la tela todo lo agradable que transmite la campaña, la placidez o el misterio de los bosques, todo lo particularmente pintoresco o el divertimento poético que poseen los propios puentes, y también el Pont-Neuf, esos modos faltan. Esa timidez, esos arrepentimientos, esa ingenua morbidez, esas gracias expresivas, todos los acentos del sentimiento de los que el pincel se convierte en amoroso intérprete, todos esos acentos faltan. ¿Qué queda entonces? ¿Aquello que queda?... El procedimiento menos el hacer, es decir el cuerpo con todas sus formas, todos sus pliegues, todas sus venas, sus tejidos, sus poros, pero el cuerpo menos el alma.

Dijimos más arriba que la reproducción mediante daguerrotipo de los sitios y de las localidades es una reproducción cuya fidelidad, por el mismo hecho de ser toda física y material, se reduce a una simple identidad percibida por nuestros órganos, mucho más

que a una semejanza sentida por el espíritu. He aquí el hecho al que aludimos: consiste en que la representación daguerrotipada de una calle, por ejemplo, o de una plaza, a menos de que allí se encuentre un edificio notable, no siempre nos conmueve por un carácter de semejanza instantáneamente reconocible, como ocurre cuando esa calle o esa plaza han sido reproducidas por el lápiz o el pincel de un artista hábil. De este modo, hemos visto que personas de nuestra ciudad no reconocieron inmediatamente, sobre una placa daguerrotipada, una de nuestras calles más frecuentadas, la calle de Rive; y nosotros mismos, en esa ocasión y en otras ocasiones análogas, hemos sido presa de la misma vacilación para reconocer y asignar un nombre. Se trata de un hecho que parece a primera vista bien extraño, pues parecería implicar que lo que es idéntico se reconoce con menos prontitud que lo que es solo parecido. Pero lo que es aún más extraño, es que a segunda vista, nos persuadimos de que está bien que así sea.

Advirtamos ante todo que, nuevamente, no se trata aquí más que de las representaciones de objetos que, como en el caso de la placa daguerrotipada, no dan la identidad completa; de otro modo muchas gentes que todos los días reconocen con tanta facilidad como satisfacción su propia imagen en el espejo, nos opondrían de entrada objeciones casi capciosas. Dejemos pues por el momento el espejo que da completa identidad y, razonando sobre la placa de daguerrotipo que da la identidad menos los colores, afirmemos solo esto: lo que es casi idéntico se reconoce menos fácilmente y menos prestamente que lo que solo es parecido.

Para que esa paradoja devenga rápidamente verdad, bastará, a nuestro juicio, probar, pero probar perentoriamente, que las condiciones de semejanza no se encuentran de manera alguna en

las condiciones de la identidad o, en otras palabras, que la semejanza entera, perfecta, instantáneamente reconocible, se busca y se halla por fuera de toda búsqueda de la identidad. Y, en verdad, es cosa fácil. En efecto, la escultura, el grabado, la grisalla, no emplean, como es sabido, una condición esencial de la identidad, el color, sin hallarse por ello desprovistas de una sola de las condiciones de la semejanza. El esbozo, el croquis, el simple trazo, pueden contener y muy a menudo contienen, todas las condiciones de la semejanza, sin contener ni dos ni una de las mil condiciones de la identidad. La pintura misma, a pesar de hacer uso del color, no es de ninguna manera mediante las condiciones de identidad como llega al parecido, y todo el mundo ha podido observar que, de dos pinturas, una máquina, que copia escrupulosamente, sin olvidar las briznas de hierba y los fetos, la otra, artista, que deja de lado a los fetos y captura el carácter, es esta y no la otra la que nos dará, no digo solo la representación más interesante del sitio representado, sino también la más parecida. Qué otra cosa concluir entonces de estos hechos incontestables e incontestados sino que para hacer reconocer al objeto representado, muchas de las condiciones de identidad reunidas sobre una placa daguerrotipada pueden no equivaler a muchas, o aun a muy pocas, condiciones de semejanza diseminadas en un simple croquis.

Pero abandonemos estos hechos; avancemos, vayamos al encuentro de ese pintor-máquina. Roguémosle tenga a bien representar sobre la tela al Emperador de levita, de pie, de tamaño natural; roguémosle poner en su ejecución una exactitud tan paciente y una fidelidad tan maravillosa que se vean la trama del género, los bordados de los galones, el cincelado de la espada, cada pestaña, cada cabello, cada pelo. Para permanecer en las condiciones del problema rompiendo en un punto la identidad,

roguémosle solamente alargar la nariz o aplastar la frente... Es alguien, pero no es el Emperador. Vayamos luego a casa del señor Raffet y pidámosle disponer, sobre un trozo de papel, algunos trazos de lápiz hasta que surja el Emperador... ¡No es más alguien, es el Emperador, es solo él! Ahora quite las piernas, quite la levita, quite al Emperador por completo, deje solo el sombrero... ¡Es otra vez él! ¿Qué dicen ustedes? Yo digo que la semejanza puede no existir allí donde falta una sola condición de identidad, mientras que puede subsistir donde no se conserva ni una de esas condiciones.



Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, Ginebra, 1945, p. 6, detalle.

Se dirá que en ese ejemplo, escogido con toda intención, el sombrero, es más un símbolo que una semejanza; lo admito, y de muy buen grado, en tanto lo he elegido expresamente para demostrar que toda semejanza es un símbolo, que las condiciones de semejanza son de un orden no solamente distinto sino, aún más, más elevado, que las condiciones de identidad. ¿Qué es, en efecto, un símbolo? Es un signo abreviado, que recuerda numerosos y complejos objetos y relaciones. De este modo, ese sombrero, signo abreviado de la figura del Emperador, recuerda al Emperador y

al imperio. Y el sentido de ese símbolo, ¿quién lo percibe? El espíritu, el espíritu solo, pues los ojos no ven más que el signo y, simples mensajeros, lo transmiten al espíritu sin saber lo que contiene. Así, mientras los ojos ven un sombrero, el espíritu recibe al Emperador, su gloria y su fortuna. Y ahora la semejanza, ¿qué es? Es un conjunto de signos que recuerdan numerosos y complejos objetos y relaciones. De modo que esta tela, sobre la que están representados árboles y una pradera, recuerda, aparte de estos objetos, a otros objetos que no figuran sobre esta tela, y a las relaciones numerosas y complejas entre estos mismos objetos y otros objetos que recuerdan. Y esos objetos, esas relaciones que el pintor elige, dispone, multiplica a su antojo, ¿quién los percibe? El espíritu, el espíritu solo porque los ojos solo ven el signo. Mientras miran una pradera umbría con robles frondosos, el espíritu recibe -y esto, no se equivoquen, a libre antojo del artista-, la impresión de calma agreste, de indolente reposo, de pastores, de ovejas, que ni siquiera figuran. Allí está soñando bajo esas sombras y siente su amable frescura; o bien vaga en torno a esas colinas, descende en búsqueda de un carro, un arado, algo que arrastran dos potrancas negras; y esas potrancas negras le hacen adivinar al niño que las conduce a la aldea vecina, al cálido establo. Tales son los caracteres de la semejanza, absolutamente los mismos que aquellos en los que se reconoce al símbolo. Y si para hallar entre estas dos cosas el pretexto de una diferencia se quisiera argüir que, en el símbolo, el signo, aparte de estar abreviado, puede también ser convencional, entonces mostraríamos que en la semejanza el signo puede no solamente ser indefinidamente abreviado, sino que puede tornarse indefinidamente convencional. Así, acabamos de imaginar una tela y, sobre esa tela, formas y colores; imaginemos ahora un grabado, dónde solo están expresadas las formas, y donde lo están por medio de trazos y sombreados que de ninguna manera existen en el objeto significado:

he aquí el signo evidentemente abreviado, helo aquí también vuelto en parte convencional, sin que recuerde menos objetos o menos relaciones que cuanto lo hacía la tela, donde el signo era, al mismo tiempo, más completo y más imitativo. No es todo: quitamos las medias tintas, es decir, despojemos a este grabado – que ya no es sino una imitación de la forma- de las sombras y las luces que le dan la mayor parte de su expresión, no conservemos absolutamente nada más que no sea el trazo: el signo es todavía más abreviado, todavía más convencional, sin que por ello haya dejado de recordar a los mismos objetos y a las mismas relaciones. Y si esas pruebas no les son suficientes, si para creer les es necesario haber visto la semejanza volverse símbolo y al símbolo volverse semejanza, vayamos ahora mismo a casa del señor Grandville y roguémosle que nos haga con solo cinco líneas, una para el busto, cuatro para los miembros, unos hombres que danzan, que saludan, que usan armas, escenas enteras llenas de inspiración, de gracia, de realidad, de movimiento, de vida... Él las hará de buen grado.¹ Entonces, es aquí donde el signo es conven-

¹ Ver en el nº 52 (agosto 1840) del *Magasin pittoresque*, algunos compases de música anotados en forma de pequeñas figuras, de manera tal que ejecutan tanto el galope como la marcha militar o la procesión religiosa para la cual la música fue compuesta. Mirando hoy a esos hombrecitos, encontramos que tienen cabezas, pero que las emplean en calidad de blancas y de negras, y de ninguna manera en calidad de damas y de caballeros. Una vez aceptado este género, resultan ser esos dibujos unas obras archi maestras. ¿Y quién se haría rogar para aceptar un género, por pequeño que fuere, que es todo alegría, vida, ingenio, y en el cual la idea es la de hacer saborear mucho con nada? Cada uno de esos hombrecitos del señor Grandville tiene su movimiento, su propio carácter, su fisonomía; no hay dos que se parezcan; varios son impagables por las pretensiones de su actitud y aun de su atavío; todos son vivaces, movedizos, habladores, y, entre las volutas del lápiz, el conjunto es de los más graciosos que uno pueda imaginar. Además, ¿en qué consiste, acaso, el tan original y tan popular talento del señor Grandville, si no en el arte de simbolizar observaciones agudas y, a menudo, serias y profundas, si no en buscar y hallar en los animales

cional porque se encuentran suprimidos el color, la forma, el trazo; y mucho más, se hallan suprimidos el rostro, el cuerpo, los pies con los que se danza, las manos con las que se toma una espada, la cabeza con la que se saluda, y sin embargo, esos pícaros saludan, danzan, tiran de sus botas que da gusto. ¿Qué concluir? Que símbolo y semejanza son dos cosas, no solamente parecidas, sino de idéntica naturaleza porque he aquí una semejanza que es símbolo, un símbolo que es semejanza, de manera tal que una sola definición es enteramente y perfectamente apropiada para los dos términos comparados.

Pero si la semejanza es realmente un símbolo, y si es evidentemente por semejanza que el Arte procede, la primera consecuencia que se puede extraer, es que toda semejanza exige, tanto para ser expresada como para ser percibida, la participación del espíritu; ninguna máquina por más perfecta que se la suponga, por más milagrosa que se la pueda imaginar, tendría modo de producir jamás el menor de los fenómenos que pertenecen a la semejanza ni, por consiguiente, el menor de los fenómenos que pertenecen al Arte. En particular, la máquina Daguerre, aun cuando se la perfeccionara al punto de poder reproducir la imagen coloreada de los objetos inmóviles, y también la de los objetos en movi-

la señal libremente expresiva de pensamientos alegres, o cómicos, o morales, todos eminentemente complejos? ¿Y por qué entre los *ilustradores* es él el primero, y también el único en su género, si no porque es más artista, más poeta que la mayoría, dotado del genio de la observación, dotado de talento, de reflexión, domina al signo en lugar de someterse a él, lo crea libremente, juega con él, le encarga, no de mostrarse para que lo miren, sino de transmitir a las gentes de parte de su amo mil cosas ingeniosas, de decirlas con vuelo, con vivacidad, con concisión -y no como ese texto que acompaña a *Animaux peints par eux-mêmes*, con lentitud, o con una elaborada burla, o con mucho menor plenitud y claridad-? Su *La Fontaine* es una creación. Se dice que piensa en un *La Bruyère*, lo que no puede dejar de ser su obra cumbre.

miento, no se habrá acercado al Arte ni un solo paso, ya que siempre, necesariamente y cada vez en mayor medida, mostrará la identidad en lugar de mostrar la semejanza, la imagen de lo visible en lugar del signo de lo invisible, la materia por y para el espíritu. Aun más, si nuestras premisas son justas, en cada perfeccionamiento ulterior, los productos de esta máquina se alejarán más de los productos del Arte. En efecto, las placas daguerrotipadas en su estado actual, y precisamente porque la identidad es en ellas todavía incompleta, tienen en común con la semejanza el que, al no brindar el color de los objetos, el signo de esos objetos se encuentra reducido en igual medida. Pero cuando la imitación, una vez recorrido todo el grado de alejamiento que separa a la identidad de la semejanza, se habrá materializado tanto como sea posible, y el signo sea en adelante completo, los ojos bastarán allí donde el espíritu no tendrá ya más nada que ver. Es precisamente lo que ocurre en el fenómeno del espejo; pues el espejo no es, en el fondo, sino la realización anticipada de las más elevadas maravillas que se puedan esperar de la placa Daguerre, con la casi única diferencia de que la imagen, que en el espejo es fugitiva y dependiente de la presencia del objeto, estará fijada en la placa y será, por consiguiente, transportable lejos del objeto.

Si hacemos memoria, no hemos osado más arriba afirmar de entrada a propósito del espejo, lo que hemos afirmado a propósito de la placa Daguerre tal como se nos presenta en su estado actual, a saber que lo que es perfectamente idéntico puede, no obstante, reconocerse menos prontamente que lo que es solo parecido. Es únicamente por esta razón que cuando se quiere combatir con ventaja un prejuicio potente y salvaje, no hay que comenzar yendo directamente al punto. Pero ahora que hemos justamente convenido en que las condiciones de semejanza son otras que las condiciones de la identidad, no resulta chocante el pre-

tender no que la imagen del espejo no sea infinitamente más exacta que cualquier imagen que sea producto del Arte, pero que puede ser menos prontamente reconocible, es decir, en el fondo, menos parecida.

Esta consecuencia, que pareciera chocar de frente con el propio sentido común, deriva rigurosamente de los principios que acabamos de establecer: eso es lo que sería perfectamente fácil de demostrar. Pero, si tomáramos este camino, temeríamos ver que el sentido común lo coge con desconfianza, imaginando quizás que se lo conduce a su pérdida y, llegado al término, dude del punto de partida. Razón por la cual, escogeremos otro, que el sentido común pueda tomar sin alejarse de su morada, sin perturbar sus hábitos, sin fatigarse, sin amedrentarse, sin retroceder más rápido de lo que ha llegado; pues todo ello se necesita para que el sentido común consienta a hacer tres pasos fuera de su agujero. ¡Ah! Háblennos de las pasiones; con mucho menos esfuerzo se las agita, se las excita, y hasta se las pierde.

Lo que probablemente impide al sentido común asumir la idea de que un espejo pueda parecerse menos que un retrato es que, quizás a falta de haber reflexionado sobre ello, cree que en las obras del Arte aquello que se parece es lo que es parecido, mientras que no lo es. Lo que se parece es lo que hace recordar, nada más; lo que se parece perfectamente es lo que hace recordar instantáneamente, plenamente. Ahora bien, aquello que hace recordar instantáneamente, plenamente, es menos lo que es parecido al objeto que a la idea que tenemos del objeto. Si yo esbozara delante de usted, aunque sea de forma imperfecta, un animal con cuatro patas finas, una panza amplia, una cola flaca y dos orejas largas, usted diría, en verdad, ya dice: "es un asno". Sin embargo ese croquis no es en absoluto parecido a un asno real; es, por

otro lado, tan parecido a la idea que usted tiene de un asno que de todas formas, instantáneamente, lo recuerda. Pero hay más; yo podría completar tanto como quisiera la similitud; podría marcar las costillas, hacer sentir los pliegues, trazar los pelos uno a uno, sin poder de manera alguna agregar algo a la semejanza, es decir sin poder hacer que sea más rápida o más plenamente percibida. Usted mismo puede traer su propio espejo y hacer que el asno se vea al natural, considerarlo usted y otra gente, sin lograr que ellos o usted lo reconozcan más rápido o más plenamente que al mirar el croquis. El espejo, entonces, se parece, estoy de acuerdo; pero ¿es porque es semejante? De ninguna manera, porque tenemos el croquis que también se parece y sin embargo no es puntualmente semejante al objeto. No argumente más entonces, Sentido común, así como siempre hace, que el espejo es más parecido al objeto, para concluir obstinadamente que es más semejante; y convengamos más bien en que el Arte de aquel que hizo el croquis es tan eficaz y potente, para crear semejanzas, como lo son las admirables y rigurosamente exactas leyes de la óptica, ya que, entre todas ellas no sabrían cómo, en lo que a semejanzas respecta, luchar con ventaja contra cuatro miserables trazos de crayón hechos por cualquiera.

Ahora descartemos el asno y tome Usted su lugar: está en el campo del espejo y yo lo observo. Lo que me llama la atención, Sentido común, es que usted también tiene las orejas un poco largas; además un aire honesto, una expresión de rectitud, ingenio no, pero sí un poco de astucia; y es, me imagino, de donde viene esa estima que se le concede con justa razón, yo antes que nadie. Usted no es la sensatez pero le da aire y es por eso, me imagino, que lo invocamos tan a menudo, yo antes que nadie. De esa mirada que me dirige, amo la franqueza; pero si no hay nada oblicuo, tampoco hay nada penetrante: usted debería, Sentido

común, servirse de gafas. Las gafas le sentarían bien, se lo aseguro, a su aspecto burgués y su vestimenta de hombrecito. Yo las llevo, antes que nadie... ¿Pero nota usted que ese retrato que hago, imaginándolo allí, en el espejo, ese retrato, lo intuyo más de lo que lo veo; lo capto a través del pensamiento más de lo que lo fijo a través de los ojos; completo con el espíritu indicios móviles que circulan sin cesar sobre su fisonomía, mientras mi argumento sigue su curso? Y esos indicios, mi querido, ¿nota usted que son los rasgos más preciados de su fisonomía, aquellos que imprimen su alma en su rostro, aquellos que, después de todo, son distintivos de su personalidad; más que su mentón, más que su nariz? Yo he visto semejantes. ¿Nota usted también que esos indicios son otra cosa que la forma de la frente, que el corte de los párpados, que el óvalo del rostro? ¿Nota usted finalmente, y sobre todo, que entre estos indicios, unos son simultáneos pero cambiantes, los otros aislados pero fugitivos, de manera tal que en ningún momento el espejo los presenta a la vez reunidos e inmóviles, y que en el instante en que M. Daguerre llegue a fijar allí su imagen, esa imagen de un instante de su figura no será más que el cuarto, el octavo, el décimo, el centésimo de usted mismo? Se puede, lo sé, hacerse una fisonomía para la ocasión y muchos de aquellos que posan delante de un pintor no dejan de hacerlo; podemos traer a su rostro esos aires amables, esas gracias coquetas, esas pícaras sonrisas, esas melancolías irresistibles, esos destellos de la mirada, esas originalidades en los labios, esos cientos de comedias de expresión, esos miles de ardidés de la vanidad, para los que los músculos de la carne se vuelven instrumentos dóciles y mentirosos; podemos hacerlo, ¿qué lo impide? Hacer todo esto frente al espejo solo; luego, en el buen momento, hacer una seña la M. Daguerre para fijar para siempre esa mentira... Pero le ruego entonces, Sentido común, que diga si ahí está el rostro y no la máscara, el hombre y no el personaje de

teatro. Y mire. Ya sea que usted deje al espejo fijar su fisonomía de un instante, o que componga usted una fisonomía para fijar, helo aquí que no sabe hacer sino un retrato incompleto o mentiroso; y allí está usted mismo que, para parecerse mejor, ¡solicita un pintor!

Pregúnteme a mí, conozco buenos. Conozco uno, sobre todo *-naif* intérprete de esa fisonomía del alma de la que el rostro no es, a su vez, más que un espejo incierto y mutable- que fija sobre la tela los trazos a veces austeros, a veces encantadores por su ingenuidad, a veces atractivos por su seria gracia o sabiduría indulgente; siempre verdaderos, siempre vivos, asidos con fineza, restituidos con candor. Hace cuarenta años que pinta a nuestros padres, nuestras hermanas, nuestros hijos: ha poblado nuestros hogares de imágenes de aquellos que están ausentes, de sombras de quienes ya no están, y bendice a las familias con un arte tan caritativo y consolador. Lo que él nos muestra o nos permite conservar es el verdadero rostro de aquellos; su aspecto no solo de juventud o de madurez, sino el de siempre, ese aspecto bajo el cual los conocimos desde antaño, bajo el cual nos son queridos para siempre, porque es nuestro corazón el que compone los rasgos de todo lo que el recuerdo, la amistad, el respeto, una dulce transacción le han enseñado a intuir, a ver, a querer, aun en los rostros toscos, comunes, ingratos. Usted le reprocha, Sentido común, el no ser siempre un dibujante exacto y, esos despistes de un artista que, preocupado por leer dentro del alma de su modelo, a veces olvida estirar un codo o de remarcar el contorno de un dedo, usted los condena como errores graves... ¿Comprende ahora usted que es vuestro, y no de aquél, el error grave; ya que usted era como ese purista que, no viendo más que un ejercicio de gramática en un bello poema, se alborota ante una regla violada en lugar de admirar la poesía; en lugar de amar, como aquel

amante del que habla Horacio, incluso las imperfecciones, incluso los defectos de su amante? Pero eso era en los tiempos en que tenía fe en el espejo, en la identidad, en la regla, en el compás, en el fisionotrazo, en el molde, en la figura de cera, y no todavía en este arte libre e inteligente que solo puede extraer lo invisible de lo visible, y tocar constantemente lo verdadero sin jamás tocar lo real.

Pero si su retrato, y para sus propios ojos, se le parece más y mejor que su propia imagen reflejada en el espejo, ¿qué será entonces cuando se trate de figuras que, siendo mucho menos familiares que la suya, no hayan dejado en su recuerdo más que una huella borrosa pero característica? Supongamos que le presentamos estas figuras reflejadas en un espejo, dígame, ¿es por los infinitos detalles de identidad que jamás ha observado que las reconocerá usted? ¿Y no cabe temer, por el contrario, que esos signos característicos de los que usted ha guardado el recuerdo, precisamente por encontrarse aquí menos aislados y como perdidos en medio de una multitud de signos para usted sin valor, se le escapen y lo dejen imposibilitado de decir de quien esta semejanza es la imagen? Y si en lugar de este espejo le presentamos un retrato, es decir una semejanza mucho menos acabada pero más característica; mucho menos exacta a la lupa, pero tanto más para el espíritu, tanto más semejante a esa huella que ha permanecido en vuestro recuerdo, ¿no da para creer que de pronto usted nombrará a la persona de la cual este retrato es el signo, para usted tan chocante? Así, de todas las maneras, Sentido común, y por todas las rutas, y sin ir muy lejos, llegamos a reconocer que la imagen del espejo se parece menos que aquella del retrato: llegamos a comprender que el pintor del retrato, cuando mira con tanta curiosidad la figura de su modelo, persigue realmente un objetivo distinto que el de imitar la fidelidad del espejo; o si no,

que si es aquella fidelidad la que se propone obtener, ya no es un artista, sino un copista; y ahora coincido con usted, Sentido común, que copista por copista más vale el espejo, o aún, esa fuente cristalina donde con tanto placer se contemplaba Narciso.

Pero lo que me sorprende, Sentido común, es que no haya descubierto esto usted solo, hace tiempo, a ojo desnudo, sin lentes. Porque en fin, ¿no vemos constantemente al pintor que copia admirablemente los rasgos, la piel, las arrugas, las verrugas y los pelos alocados, no llegar más que a semejanzas planas, o graciosas, o desviadas, o sin gracia, o sin vida; mientras que aquel que suprime mucho de esas particularidades del rostro para tomarse curiosamente de algunos indicios característicos y para perseguir aquello que entrevé más que aquello que mira, va a brindarle una semejanza fuerte, animada y viva? Esto solo tendría que haberle demostrado que de una copia material lo único que puede salir es una semejanza material, una máscara bien o mal hecha, mientras que de una imitación sentida e inteligente debe siempre salir una semejanza moral, un rostro, una fisonomía. ¿Y no diríamos, Sentido común, que de estos dos pintores, el primero, que abandona la sombra, falla en el cuerpo también; mientras que el segundo, al perseguir la sombra, atrapa además el cuerpo? Pero perdón, esto podría chocar con sus ideas. Hagamos de cuenta que no dije nada.

Que si ahora habláramos de lugares y no más de retratos, se presentarían los mismos fenómenos; porque los sitios se parecen no por los grillos que se pasean por las briznas de hierba, o por las tejas que se cuentan en los techos, sino por los rasgos escogidos que expresan su carácter o, por hablar más claramente, por la simple adecuación del signo a la huella conservada por el espíritu. Esta huella, el espíritu la recibe siempre como el primer as-

pecto de un paisaje; y he aquí por qué ella es al mismo tiempo elemental y esencial: está compuesta por pocos rasgos, pero distintivos. Él ve a la izquierda una torre, al frente los brezales, más lejos un horizonte dulce y en fuga, o cercano y con sierras; ve otras cosas aún más atrapantes y mejor hechas para cautivarlo pero que, siendo comunes a otros lugares, se borran insensiblemente de la huella particular para confundirse en la masa común de impresiones recibidas. ¿Qué resulta de esto? Que si luego se presenta al espíritu así dispuesto, la imagen reflejada del lugar, podrá ocurrir que, distraído por una gran multiplicidad de detalles inobservados en los que se pierden o se confunden los elementos característicos del lugar, él dude en reconocer o incluso no reconozca nada ya que, una vez más, parecer no es ser semejante. Pero si le presentamos en un dibujo o en una tela, una semejanza compuesta de infinitamente menos trazos, pero trazos elegidos y distintivos, enseguida reconoce y nombra el lugar. Y esto no es solo una suposición de nuestra parte. Conocemos un turista que, impedido debido a una enfermedad de los ojos, de dibujar *d'après nature* la naturaleza de los Alpes y de nuestros Cantones que recorre anualmente, se contenta con reproducirlos de memoria, uno, dos meses, después de haberlos visitado. En verdad, no puede ser ya el sitio en sí el que reproduce, pero debe ser algo que se le parece mucho porque todo el mundo y también usted, Sentido común, reconoce y nombra el lugar sin dificultad; porque todo el mundo y también usted, no puede evitar decirle: ¡Qué felicidad la de poder dibujar así *d'après nature*!

Pero si, tratándose de sitios o de retratos, parecerse no es ser semejante y si es, al contrario, recordar, expresar, hablar directamente al pensamiento, ¿comprende entonces al fin, sentido común, que para ese artista que pinta allí sentado en la campiña no tiene sentido parodiar la fidelidad del espejo y someter el Arte

que practica al yugo de una imitación minuciosa y servil? ¿Comprende que, en el momento mismo en que usted lo ve ocupado contando mentalmente las tejas y las briznas de hierba, no piensa ni en briznas de hierba ni en tejas, sino más bien y únicamente en cómo podrá evocar, expresar, traducir a su lenguaje el placer que siente, la emoción que experimenta y, más aún, la poesía que acaba de abrirse en su corazón? Y considérelolo, le ruego: al trabajar a veces tararea con distracción satisfecha; a veces también contempla con atención ávida y seria, o bien se detiene como para saborear con placer un encanto aún más secreto, y diremos que de su alma estremecida y repleta mana, como de un recipiente misterioso, ese goce grave, austero, potente que en su silencio fluir invade sus trazos. ¿Es esa la fisonomía de un artesano, de un copista? Y este hombre que pasa horas, madrugadas, días enteros, en este lugar apartado, con el corazón repleto, el alma satisfecha, este hombre que, en invierno espera con una apasionada impaciencia el retorno de los días bellos para volver a volar en su querida soledad, ¿es pues un obrero al que el hambre presiona a retomar el trabajo? ¿Es un bruto que espera el retorno de la hierba para pisarla? ¿O es, si no, una criatura inteligente, que no aspira más que a copiar las casas, los árboles, los cercos?

En buena hora, dice usted. Pero además agrega: como aquel sitio que el pintor tiene bajo sus ojos y donde saborea tantas cosas, yo conocí, después de todo, miles igual de destacables y me pregunté qué puede ver allí de tan bello. Como usted, Sentido común, yo no encuentro en ese lugar nada destacable, nada particularmente bello. Pero ¿qué decir? ¿Es el sitio por el sitio lo que el pintor quiere pintar? No, solamente quiere, al pintarlo, expresar la sensación que recibe o la poesía que saborea, y entonces por más ordinario y poco destacable que sea, ese sitio es suficiente para su objetivo. ¿Quién es pues, en la elección de los temas, más sim-

ple que los maestros? Y entonces no se habrá dado cuenta aun que, para los grandes poetas, sean pintores o sean escritores, este es justamente el signo de su potencia, que encuentren todas esas bellezas con que nos deleitan, sin salir de lo simple, lo ordinario, lo natural. Son los pintores malos, los poetas malos, los que no pudiendo sacar partido de lo simple, se dirigen a lo extraño, a lo sorprendente, a lo milagroso; son los indigentes: no teniendo con qué, toman; son los saltimbanquis, sabiendo bailar, pernean.

Pero usted me pregunta qué es lo que ve de bello ese pintor... ¿Cómo responderle? ¿Y si ese paisaje no le dice nada, qué le diría yo? Allí, en la pendiente de esa ladera él ve, envueltas en la sombra límpida de rústicas cabañas, de bosques en donde comienza la noche, dos lentos bueyes que, desde los campos lejanos, remontan por ese camino fangoso, hasta aquella choza abandonada; él ve, a lo largo del camino, piedras amontonadas al abrigo de las que la morera salvaje eleva su tronco y lanza sus varas espinosas: dos hombres jóvenes están cerca; él ve en la cumbre de la ladera, sobre la cresta de los bosques, justo sobre la aguja ruinoso de un campanario lejano, una línea púrpura que señala, en el lado opuesto, los esplendores del ocaso; él ve el firmamento donde flota en el azul una nube con franjas de oro. Mientras ve estas cosas, estas cosas tan simples, el soplo de la noche le trae, con su frescura, el quejido monótono la carreta, un mugido lejano, ese confuso murmullo de las aguas, de los insectos, de las hojas dulcemente conmovidas... Bajo el encanto de estas impresiones, su alma se purifica, su pensamiento se engrandece, se eleva; y enseguida, huyendo de la servidumbre de los sentidos para vivir su propia vida, allí donde los ojos ven una carreta rústica, ve sudores, cosechas, una pareja división del trabajo entre el animal y el hombre, una cara del destino humano; allí donde los ojos ven una pobre choza con techo de paja de donde sale un humo gris, ve el

abrigo doméstico, la dulzura del hogar, el reposo merecido y sabroso, mil cosas buenas en medio de mil miserias; opone esta miseria sin sufrimiento, esta fatiga sin tormento, a los trastornos de las ciudades, a los sudores de la ambición, a las cosechas de la gloria, mucho más deseadas y mucho más tramposas que aquellas del campo... ¿Es necesario que prosiga; y además, acaso soy yo el pintor, para hacerles el cuadro? Mejor llamen a Teócrito, llamen a Virgilio, ya que es con esto que han hecho sus poemas, pero admiren, de la misma forma, a Claude, a Poussin, a Potter, ¡porque es con esto que de sus telas han hecho poemas!

No insistiremos más puesto que las razones que preceden alcanzan plenamente para resolver la cuestión que hemos planteado respecto de la placa daguerreana. Se trataba, en efecto, de resolver esta cuestión de establecer qué relación tienen la identidad, que es el tipo de imitación propia de la placa, y la semejanza, que es el tipo de imitación propia de todo producto del Arte. Así lo hemos hecho, y ahora que esa relación nos es conocida, no nos resta más que poner los dos términos en paralelo. La identidad, producto bruto del procedimiento, será entonces la imagen del objeto sin otra expresión que ella misma; la semejanza será el signo libremente expresivo de otra cosa además de la imagen. La identidad no podrá reproducir más que un doble del objeto; la semejanza del objeto tomado como signo podrá hacer surgir, a voluntad, tal o cual sentido, tal o cual impresión, tal o cual sentimiento, tal o cual pensamiento, y transformar así lo finito en indefinido, el cuadro en poema, la imitación en arte. En fin, la identidad, percibida por nuestros órganos, cuyo juego, comparado con aquel del pensamiento, es lento y basto, será verificada antes que sentida; mientras que la semejanza, percibida por el espíritu cuya acción es instantánea, será captada por la intuición, plenamente, sin demora y sin ambigüedad.

Desde este punto de vista descubrimos, nos parece, un horizonte vasto y nuevo; y esas nubes, detrás de las cuales se esconde tan a menudo, a nuestros débiles ojos, la espiritualidad del arte, se disipan para dejar brillar en el cielo luminoso y sereno el principio celeste, el pensamiento reinante y soberano, sometiéndose el signo, haciendo de los procedimientos más bastos un idioma expresivo, y de todos los objetos que encierra la naturaleza visible, no ya los modelados, sino los instrumentos de sus creaciones. Se ve desde aquí a la imitación -cuyo término uniforme y limitado de perfección sería la reproducción servil de esos objetos- ceder el lugar a la semejanza, que es el signo expresivo e infinitamente variable de objetos y de relaciones visibles e invisibles, y en cuya sola noción hay inteligencia. Se ve al hombre mismo, según copie o interprete, según imite o exprese, según reciba o que dé, no ser más que un pintor o ser un artista, no ser más que un versificador o ser poeta, no ser más que una máquina inteligente o ser un genio creador, y a ese serio placer que acompaña siempre una visión distintiva de la verdad, se agrega el de adquirir esa luz que precede el discernimiento de nuestro goce y la justeza de nuestras apreciaciones.

Desgraciadamente, esta espiritualidad del Arte, que explica los fenómenos, que mantiene el rango del Arte al lado de la elocuencia y de la poesía, y sin la cual el Arte sería indigno del homenaje universal que le han rendido los hombres, las sociedades, los siglos, es más fácil explicarla que lograr que la adopte el común de las mentalidades que, sin duda no por convicción y menos aún de modo sistemático, sino de hecho, se aferran a la opinión tradicional de que las Bellas Artes se proponen como fin y término la imitación, tan solo la imitación. Esta opinión, así como la hemos visto, encierra implícitamente la absoluta negación de toda espiritualidad en el Arte, y lo hemos visto también, es falsa en todos



Rodolphe Töpffer, *Mr. Vieux Bois*, Ginebra, 1839 (segunda edición), p. 4.

sus puntos. Sin embargo, tan falsa como es, y cuando incluso supone una contradicción perpetua entre el principio que plantea y esos movimientos del alma, esas impresiones poéticas, ese placer de la inteligencia que hace nacer en nosotros la contemplación de una obra maestra del Arte, y que se formula en nosotros espontáneamente de la misma forma que si se tratara de un poema escrito o de una página elocuente, esta opinión, este palpable error, prevalece y continuará por mucho tiempo prevaleciendo por sobre la verdad, porque es de aceptación rápida, clara y fácil; porque el mismo lenguaje consagra a esta opinión llamando a las Bellas Artes de la imitación; porque, siendo nuestros ojos los instrumentos directos y gozosos de nuestro placer artístico, nos adelantamos a creer que es solamente para ellos que trabaja el Arte; porque en fin, admitida no solo por el común de las mentes, sino también por muchos hombres instruidos, por escritores, por artistas incluso, esta opinión reina como con pleno derecho sobre la multitud. Es así como, desde su aparición, la placa daguerreana fue presentada al público, no solamente como un milagro de la ciencia sino como un paso, como un progreso hecho

en esa dirección, como un producto que iría a rivalizar con las producciones del Artista, iluminarlo, mostrarle su oficio, aventarlo si no estaba atento. El público, siempre simplón, acogió benévolutamente este humillante paralelo que, por elevar a una máquina al rango de artista no llegó más que rebajar al Artista al rango de máquina; y aún hoy, cuando cada quién puede ver ya que la máquina de Daguerre no ha ejercido ninguna influencia sobre el Arte, que apenas ha entrado en contacto con él, que las producciones del Arte continúan siendo saboreadas, buscadas y pagadas, mientras que los productos del daguerrotipo bajan a la vez de fama y de precio, hoy, sobreviven al entusiasmo por las placas las ideas que fueron transmitidas en torno a ellas y, más que nunca, en lo relativo al Arte, el materialismo ocupa las calles, se despliega en los folletines, se apoltrona en las tiendas y encuentra sus apóstoles incluso en hombres que se inyectarían con un espiritualismo dogmático y trascendente pero que, respecto de esta máquina, y aparentemente a falta de reflexión, se valen de cuanto pueden para desheredar el pensamiento en favor de la sensación. Hay incluso, se dice, filósofos de profesión que piensan esto. ¿Tendrá que ver con que los filósofos de profesión tienden a mirar el Arte, ese divertimento del género humano, un poco desde arriba?, olvidando que la profesión de un filósofo es, justamente, mirar todas las cosas de cerca.²

² En su última obra (*Esquisse d'une philosophie*), el señor Lamennais dedica algunos capítulos a la exposición filosófica de los principios del Arte que demuestran que, en lo que lo concierne, el ilustre escritor ha estudiado durante mucho tiempo el Arte, de cerca y con amor. En particular, su apreciación de las escuelas de pintura desde el punto de vista del espiritualismo, aunque se encuentren algunos juicios extremos y otros que chocan con las ideas comunes, es muy probablemente lo más profundo, lo más elevado, sobre todo lo más pensado, acerca de un tema que fue usado en demasía para declamaciones vagas y sin alcance. El método que sigue el señor Lamennais es totalmente sintético: plantea los principios y, seguidamente, los aplica casi siempre con justeza a los

fenómenos y a la historia del Arte. Lamentablemente estos artículos, que contienen una elocuente demostración de la espiritualidad del Arte, son de lectura un poco laboriosa para el común de los lectores y poco aptos, por tanto, a popularizar las doctrinas que allí se exponen. Por lo demás, cuando se parte del mismo principio, y cualquiera sea la ruta escogida, tanto por el grande o el pequeño, el ilustre o el oscuro, por Pablo o Juan, el encuentro se produce en algún lugar, y será Juan quien se llevará la gloria. He aquí algunos extractos del capítulo del señor Lamennais sobre la pintura: “Si el Arte no es de manera alguna imitación del Arte, o de sus creaciones ya ejecutadas, no es en mayor medida una imitación de la naturaleza.” “No se debe creer, sin embargo, que la pintura se limita a representar a la naturaleza tal como aparece a nuestros ojos, que es su exacta imagen. Si fuera ésa su función propia, el daguerrotipo se hallaría muy por encima de Rafael o de Poussin.” “Siempre se mezcla algo nuestro a los lugares que vemos. La impresión física que reciben nuestros sentidos se transforma en nuestro interior, y suscita, por así decirlo, una imagen ideal, en armonía con nuestros pensamientos, nuestros sentimientos, nuestro ser íntimo.” Al hablar de algunos paisajistas, Claude, Salvator y algunos flamencos, agrega: “Díganme por qué misteriosa magia nos retienen horas y horas, sumergidos en una vaga contemplación, ante lo que la naturaleza tiene de más común en apariencia: una pradera con un arroyo y algunos sauces... No se ve que aquí el pensamiento del artista y su vida interior son los que se comunican con ustedes, se apoderan de ustedes, etc.” Sin embargo, hay, a nuestro juicio, una laguna importante en las páginas en las que el señor Lamennais, aplicando sus principios a la pintura, investiga y demuestra el papel del pensamiento. Como la mayoría de los autores que abordaron este tema, y quizás por falta de algunas indicaciones que solo puede ofrecer la práctica personal, aunque admitiendo que la pintura expresa el bello ideal, y que es ése su objeto, no parece admitir ni directamente ni implícitamente, que el pensamiento desempeña un papel en la parte puramente imitativa de este Arte, en el *hacer*, que es el procedimiento puesto en marcha. Así se explica su severidad con respecto a los flamencos, severidad un poco inconsecuente, porque parece condenarlos al mismo tiempo que encontrarlos muy a su gusto. Ciertamente, si el pensamiento se muestra en la pintura solo por la expresión del bello ideal, los flamencos deben ubicarse muy abajo en la escala de las escuelas pero se muestra también y en la misma medida en el *hacer*, más o menos como se muestra en el uso de las palabras, es decir en el estilo en ciertos poetas, cuyas concepciones no tienen, por otra parte, ni ideal ni grandeza, y pueden mantenerse al lado de la escuela que fuere sin dificultad mayor, dado que, de hecho allí es donde la opinión los ubicó.

Sin duda, desde el interés del Arte, lamentamos que esto sea así; pero también, desde otro punto de vista, encontramos poca explicación para ese abandono al que se vinculan preguntas que son el objeto de muchos hombres serios y escritores distinguidos. En efecto, es más bien por la observación de los fenómenos – que, como aquellos del Arte, denuncian con tanta fuerza la presencia, el rol y las propiedades del pensamiento– que algún día conseguiremos establecer las doctrinas espiritualistas sobre una base inquebrantable; y no por esos métodos directos, puramente abstractos y metafísicos que, al sustraernos desde el primer abordaje por encima de los hechos visibles, más allá de toda experimentación practicable, por fuera de la útil colaboración de los sentidos, desembocan demasiado a menudo en un andamiaje con bases inciertas de sistemas nubosos, en lugar de hacer reposar sobre sólidos fundamentos los principios justos y de una saludable fecundidad. Pero cuando al contrario, sin salir de la región de los fenómenos accesibles a la investigación, hacemos convergir en la búsqueda de la verdad no solamente el espíritu replegado sobre sí mismo y que se sirve a la vez de instrumentos y de objetos, sino también a la observación, junto con la contribución de los órganos y de la experimentación, ¿no es este un método, cuyos resultados menos brillantes y en apariencia más limitados, son también más seguros, pudiendo ser alcanzados por muchas vías simultáneamente, apoyarse los unos sobre los otros, ser diferentes sin ser necesariamente opuestos y formar, finalmente, por su número y su conjunto, sino una demostración completa, al menos los elementos de una certeza entera? ¿Hace falta, antes de crearlo, haber fijado cara a cara este principio espiritual, haberlo encadenado, él infinito, en una fórmula finita?; ¿y no basta con mostrar su huella por doquier para señalar su existencia con pruebas irrefutables? ¿Antes de adivinar, de admitir, de proclamar a Dios, antes de unir a él vuestro corazón, vues-

tra vida, vuestras esperanzas, esperó usted que se lo hubieran definido, explicado, mostrado? Tus sistemas, filósofo, tan por encima de nuestras cabezas y tan por encima de tus brazos, se parecen precisamente a esta teología temeraria que, queriendo sondear los misterios que la religión misma ha dejado velados, empequeñece aquello que pretende engrandecer, oscurece aquello que pretende develar, ofende aquello que quiere esclarecer y mata aquello que quiere hacer vivir a su manera y según sus reglas. Baja de la nube; deja esos espacios en los que te balanceas, pon tu pie sobre la tierra, al menos sobre esas laderas desde donde la mirada abraza un horizonte extenso pero diferenciado. Desde allí interroga a las obras de Dios, y si ellas te aplastan con su inmensidad, entonces dignate mirar las de la criatura, puesto que la ha hecho a su imagen y semejanza; interroga a la poesía, al Arte, a todos los monumentos de la inteligencia humana; haz en todos lados la distinción entre el pensamiento y la materia, opón por doquier una a la otra, muestra en todos lados y a todos, y por signos certeros, la infinita distancia que separa dos principios sin paridad, sin analogía, sin medida común, que coexisten sin tocarse, que pueden ser concebidos a la vez sin poder ser comparados, y en el que uno, tanto en la tierra como en los cielos, reina eternamente sobre el otro. Eso se puede hacer. Es el verdadero, el buen combate, aquel que convierte a los incrédulos, que persuade a los que dudan, y que reúne alrededor de un mismo y santo estandarte, a esa multitud dispersa en los mil senderos de la indiferencia, de la superstición o del error.

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Jean-Marie Schaeffer. *La experiencia estética*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires: La Marca Editora, 2018, 280 páginas.

En el prólogo a esta primera edición en español de *La experiencia estética* (2018), editado originalmente en 2004, Schaeffer da cuenta de su hipótesis de que la experiencia estética forma parte de las modalidades básicas de la experiencia común del mundo y que explota el repertorio común de nuestros recursos atencionales, emotivos y hedónicos, dándole una inflexión particular y singular.

La descripción de la fenomenología básica de la experiencia estética como experiencia atencional, emotiva y hedónica forma la columna vertebral del libro, siendo objeto de sus tres capítulos centrales cada una de esas tres dimensiones. Nos dice el autor que en tanto la investigación filosófica se refiere a una realidad básicamente psicológica, su investigación está centrada en los trabajos de psicología cognitiva, las teorías de la atención, la psicología de las emociones y la neuropsicología de los estados hedónicos. El capítulo final, el más especulativo y abierto según Schaeffer, presenta la

cuestión del cómo al igual que la cuestión del por qué de la experiencia estética.

El primer capítulo plantea la hipótesis de trabajo de que la experiencia estética es una experiencia humana básica, más precisamente, una experiencia atencional que explota nuestros recursos cognitivos y emotivos comunes, aunque modulándolos de una manera característica, en la que justamente reside su especificidad “experiencial”. Así, siempre se realiza en forma de una vivencia cognitiva y afectiva (*Erlebnis*) pero también como una experiencia en tanto proceso y cristalización de nuestras interacciones con el mundo (*Erfahrung*). Schaeffer llega a esta definición luego de evidenciar la falta de claridad tanto de la noción de experiencia como de estética que dominaron en la filosofía en el siglo XX, ya fuera por antipsicologismo como por reducir el campo de la estética al terreno del arte.

El segundo capítulo titulado “La atención estética” derriba la concepción “espontánea” de la experiencia estética como con-

templación al reinsertarla dentro de la vida humana vivida, más específicamente dentro de la vida atencional como tal. La experiencia estética, nos dice Schaeffer, a partir de ciertos trabajos de psicología cognitiva de los que da cuenta, modula nuestra atención según vías totalmente singulares. De esta manera, en la atención modulada estéticamente, el acento se desplaza del polo de la atención focalizada hacia el de la atención distribuida, lo que corresponde a una sobreinversión atencional. Introducirse en una experiencia estética equivale a adoptar un estilo atencional particular, el divergente.

En el tercer capítulo el foco está puesto en las emociones, más específicamente en el lugar que estas cumplen en la experiencia estética y en su relación con la cognición. Aquí el autor refuta las raíces de la teoría no cognitiva del arte- según la cual las obras de arte serían vectores de experiencias emotivas sin un contenido cognitivo real- desde el marco de la psicología conductista, concluyendo que la cognición y las emociones forman dos sistemas estructuralmente correlacionados.

En el cuarto capítulo el filósofo francés retoma el análisis de la paradoja del placer trágico que ya había iniciado al final del anterior para dar cuenta de la experiencia estética como experiencia hedónica. Así, la caracteriza como una relación cognitiva en la cual se comprometen, si no siempre mediante un acto de voluntad, al menos siempre libremente, recursos atencionales que no responden al círculo de *feedback* pragmático impuesto por el objeto de atención. Es también un proceso atencional dentro de una inversión auto-teleológica que no procura obtener un resultado cognitivo que pueda ser introyectado (directamente) en nuestras interacciones con el mundo y los seres humanos. Asimismo, el cálculo hedónico que acompaña en cualquier circunstancia los tratamientos perceptivos y más aún los cognitivos, desinvieste parcialmente la evaluación del objeto o del acontecimiento e invierte la evaluación del proceso atencional en sí mismo, que es finalmente lo que importa, en una relación estética.

En el último capítulo, el más especulativo dicho por el mis-

mo autor, el tema es el de la genealogía y las funciones de la experiencia estética. Allí la hipótesis planteada es que si no la experiencia estética en el sentido pleno (humano) del término, al menos los recursos mentales y la combinación de dichos recursos, propios de un perfil atencional, tienen un fundamento biológico. Schaeffer refiere al respecto el caso de los pájaros pergoleros, que construyen arquitecturas “impresionantes” llamadas “pérgolas” para seducir a la hembra. Luego refuta el contrargumento de las señales costosas en términos de una homología funcional que le podrían aplicar a su planteo, y al hacerlo (y el lector lo agradece por su riqueza) logra precisarlo.

Así, sostiene que teorías que interpretan el funcionamiento social de las artes y más en general de la relación estética en términos de prestigio, como las del capital simbólico de Bourdieu o la de la clase ociosa de Veblen, realizan un reduccionismo social al convertir al arte y a la relación estética en epifenómenos de otros hechos sociales que se supone que los fundan. Es decir, la reducción funcionalista supone una con-

cepción muy simplificadora de las razones que llevan tanto a un individuo a crear obras de arte como a un receptor a conceder una atención costosa a esa señal costosa. La experiencia estética no es una función.

Schaeffer concluye que la experiencia estética en tanto se define como una dinámica atencional regulada por el índice de atraktividad de la misma actividad atencional, puede cumplir diversas funciones dentro de distintas secuencias comportamentales. De esta manera, lo que constituye la unidad antropológica de las prácticas artísticas humanas es la identidad de un conjunto de estructuras procesuales.

El texto resulta fundamental para comprender la experiencia estética, a la luz de las investigaciones de la psicología cognitiva, las teorías de la atención y la neuropsicología. Además, su riqueza es evidente al estar la investigación orientada por la mirada filosófica y por un preciso conocimiento de la historia de la estética moderna y contemporánea.

María Jimena Vignati
UMSA-UADE

Jean-Pierre Cometti. *Conservar/ restaurar. La obra de arte en la época de su preservación técnica*, prefacio de Roger Puivet, trad. de Hernán M. Díaz, Buenos Aires: Biblos, col. Pasa-jes/Serie Mayor, 2018, 276 páginas.

“El campo de la conservación/ restauración es una mina para el filósofo, en particular cuando toma el arte como objeto de sus investigaciones, y cuando el conservador/ restaurador difícilmente puede ahorrarse una reflexión sobre los conceptos que él invierte en su práctica (...)”.

Existen, pues, aspectos teóricos y prácticos del orden filosófico, antropológico, histórico, político y social que son solidarios con los principios de la conservación y la restauración. Un análisis integral y polivalente como el que nos presenta Jean- Pierre Cometti en su obra, nos ayuda a precisar los aspectos que hacen que el campo de la preservación de las obras de arte no se resuelva ni se simplifique en un conjunto de procedimientos técnicos, como podría asumirse apresuradamente. Muy por el contrario, como nos lo señala, es un suelo fértil para la estética filosófica y la filosofía del arte.

Podemos señalar tres grandes ejes que vertebran el desa-

rrollo de esta obra: 1) las imbricaciones entre la filosofía – ontología, filosofía de la restauración– con el campo teórico y práctico de la conservación/ restauración, donde destacan principalmente las relaciones entre la identidad, la autenticidad y la integralidad; 2) los diversos paradigmas sobre la funcionalidad y la contemporaneidad de las obras de arte, en cuanto a un registro que cumpla las veces de un *continuum* respecto a ellas; aspectos ampliados hacia los debates sobre el estatus de las réplicas, la reiteración y la reconstitución en diversas artes y, más ampliamente, en la cultura general, a instancias de esquemas más o menos problemáticos proporcionados por las perspectivas museísticas; 3) los problemas que entrañan ciertas concepciones propias de la ontología y del derecho aplicados al campo de la conservación/ restauración.

El desarrollo de estos tópicos, a través de sus páginas, nos permitirá observar cómo las

concepciones del campo propio de la conservación/ restauración se han pluralizado. Tal estado supone una amplia reflexión crítica sobre los presupuestos que guían dicho campo y que se implican en los procesos, las elecciones e intervenciones de trabajo, sin descuidar los problemas que acarrearán los nuevos recursos técnicos en la reproducción, difusión y preservación. En tales circunstancias, advertiremos que las reflexiones que emergen demandan la necesaria atención del conservador/ restaurador, sumándose así a los problemas de base que presentan por sí mismas la preservación de la memoria, el estatus patrimonial –todavía impregnado de presupuestos propios de la modernidad, aunque puestos actualmente en discusión–, la oferta y la demanda de las instituciones y del mercado, y los valores que guían la práctica.

En cuanto a la filosofía, como hemos señalado, el campo en cuestión se nutre de los principios y concepciones de la estética y la filosofía del arte. No solo por los aspectos ligados a la historicidad y al valor agregado de la memoria, sino por las discusiones ontológicas

relativas al estatus de la obra como tal, cuyo posicionamiento determinará los límites de lo que puede ser considerado como patrimonio.

De tales cuestionamientos se derivarán ciertos aspectos ligados a la identidad de las obras de arte. La centralidad que adquiere esta cuestión se vuelve evidente en las prácticas, ya que el ejercicio de conservación y restauración debe resolverse atendiendo a la integralidad (identidad ontológicamente situada) y a la autenticidad (identidad históricamente situada) de aquellas. En este punto, será importante notar que siendo competencia de este campo preservar la identidad, en algún sentido, “decide” sobre ella. El conservador/ restaurador debe responder al tratamiento con objetos históricos que exigen ciertas *alteraciones* precisamente en los procesos que se aplican con el fin de *preservar* su identidad.

Si bien la conservación y la restauración tienen una larga historia, hoy deben responder a desafíos que de ningún modo son ajenos a las características que, merced a su desarrollo, fueron matizando la cultura actual, así como los aspectos

económicos que la atraviesan y la concepción y el valor que se le brinda a la memoria – fuertemente marcada por lo que se consignará como presentismo, al menos como deriva de la concepción de progreso que alimentó buena parte de la historia moderna–. Encontraremos un interesante análisis de este tópico, en el que se plantea una disyunción entre el valor asignado al pasado y al presente, referidos a los efectos que cada perspectiva ejerce sobre la producción y la difusión.

En este sentido, advertiremos que la noción de “contemporáneo” presenta muchos problemas dentro del campo mismo de la conservación/restauración, cuando el uso del término no se restringe a lo descriptivo sino que se aplica de una manera más englobante. Toda esta discusión conlleva también el impactado que le ha aportado la internacionalización y mercado del arte, dentro de una esfera amplia, ya que los objetos de la conservación y restauración se relacionan tanto con el pasado que preservan y a la vez actualizan, como con el presente que los manifiesta y proyecta un hipotético

futuro en su valor de herencia. Aquí observaremos que la conservación y restauración no se ciñen a la preservación de un sentido definitivo o exclusivo, y que atañen a perspectivas filosóficas.

Todo ello sumado a los efectos de la reproductibilidad – como de la repetición, reiteración– y la creciente digitalización que han originado problemas e incógnitas en el ámbito legal como también en el ontológico, merced a la emergencia de prácticas en el campo en cuestión. De allí se derivará otro ámbito de amplia discusión, ligado a las implicancias mutuas entre la legitimación de las obras y el derecho, que suelen buscar recursos para justificar su campo de trabajo de manera recíproca.

Podemos observar sintéticamente, entonces, como anticipáramos con las propias palabras del autor en el comienzo de este breve comentario, que las relaciones entre los campos de trabajo mencionados son amplias y fecundas en cuanto a las líneas de debate que permiten establecer y profundizar.

Yanina Benítez Ocampo
CONICET

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

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

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

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

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

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

a) Estructura de los trabajos

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

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

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

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

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

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

b) Normas bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Libros

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

Compilaciones

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

Capítulos de libro

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

Artículos

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

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

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

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

c) Criterios de evaluación

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

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

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

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

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

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

