
BOLETÍN DE ESTÉTICA

LA DIALÉCTICA DE LA MÍMESIS EN LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

La relación entre particulares y universales

Mariana Castillo Merlo

LA CONCEPCIÓN SARTREANA DE LA POESÍA

Fracaso, negatividad y compromiso

Santiago Bellocq

Comentarios bibliográficos

**LA DIALÉCTICA DE LA MÍMESIS EN LA *POÉTICA*
DE ARISTÓTELES**

La relación entre particulares y universales

Mariana Castillo Merlo

LA CONCEPCIÓN SARTREANA DE LA POESÍA

Fracaso, negatividad y compromiso

Santiago Bellocq

Comentarios bibliográficos

AÑO XV | PRIMAVERA 2019 | Nº 49

ISSN 2408-4417

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Editorial

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo E. Pavese (Universidad de Buenos Aires) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires, CONICET) – 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) – Filippo Fimiani (Università degli Studi di Salerno) – 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) – 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.cf/>
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

Primavera 2019

SUMARIO

Artículos

5

Mariana Castillo Merlo

La dialéctica de la mimesis en la *Poética* de Aristóteles

7-44

Santiago Bellocq

La concepción sartreana de la poesía. Fracaso, negatividad y compromiso

45-85

Comentarios bibliográficos

87

ARTÍCULOS

Mariana Castillo Merlo es Profesora y Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Comahue (UNCo) y Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata. Es Profesora Adjunta del área de Filosofía Práctica de la UNCo e Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Codirige el proyecto “La experiencia estética más allá del arte: entre afectividad y moralidad” y se desempeña como directora de la revista *Páginas de Filosofía*, UNCo. Sus investigaciones giran en torno al lugar de lo trágico y las emociones trágicas en la constitución de la subjetividad y la conformación del juicio práctico. Correo electrónico: marianacastillomerlo@yahoo.com.ar

Santiago Bellocq es Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y Profesor de Teología por la Universidad Católica Argentina. Ha sido adscripto a la cátedra de Estética de la Carrera de Filosofía en la Escuela de Humanidades de la UNSAM, donde participa de proyectos de investigación sobre filosofía del arte y hermenéutica filosófica. Realizó su tesis de licenciatura sobre la negatividad, el lenguaje y la poesía en Jean-Paul Sartre. Su campo de investigación comprende la filosofía del arte, la filosofía del lenguaje y la filosofía de la existencia. Correo electrónico: santiglm@hotmail.com

LA DIALÉCTICA DE LA MÍMESIS EN LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

La relación entre particulares y universales

Mariana Castillo Merlo

Mariana Castillo Merlo

Universidad Nacional del Comahue
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

La dialéctica de la mimesis en *Poética* en Aristóteles: la relación entre particulares y universales

DOI: 10.36446/be.2019.49.88

Resumen

El modelo de racionalidad ficcional que se estructuró a partir de la *Poética* de Aristóteles trazó una frontera entre la historia y la poesía que sigue dando lugar a intensos debates. El presente trabajo propone una revisión del célebre pasaje de *Poética* 1451b 1-11 a la luz de lo que denominó una “dialéctica de la mimesis”. A partir de la noción de mimesis intenta formular una articulación entre universales y particulares que haga posible, por un lado, comprender la particularidad de la poesía y, por otro, definir algunas características de la universalidad poética. De esta manera, se resalta el valor cognitivo de la poesía, se describe el proceder de la racionalidad ficcional y se da un nuevo sentido a la relación con la historia

Palabras clave

Racionalidad ficcional – poesía – historia – valor cognitivo – universalidad poética

The dialectic of *mimesis* in Aristotle's *Poetics*: The relationship between particulars and universals**Abstract**

The model of fictional rationality that was structured from Aristotle's *Poetics* fixed the boundaries between history and poetry and give rise to intense debates. In this paper, I will revisit the celebrated passage of *Poetics* 1451b 1-11, in view of what I defined as “dialectic of mimesis”. Through the notion of mimesis, I will try to formulate a relationship between universals and particulars that makes it possible, on the one hand, to understand the singularity of poetry and, on the other hand, to define some characteristics of poetic universality. This approach stands out the cognitive value of poetry, describes the process of fictional rationality and gives a new meaning to the relationship with history.

Keywords

Fictional rationality – poetry – history – cognitive value – poetic universalism

Recibido: 21/09/19. Aprobado: 26/11/19.

En *Los bordes de la ficción*, Jacques Rancière afirma que “lo que diferencia a la ficción de la experiencia ordinaria no es una falta de realidad sino un aumento de racionalidad” (2019: 9). En *Poética*, ese incremento de la racionalidad ficcional se construyó merced a una frontera con la historia que sigue dando lugar a intensos debates. A lo largo de los siglos y, en particular, en los últimos años de la discusión historiográfica, la afirmación aristotélica, según la cual “la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular” (1451b 5-7), se ha convertido en un *locus classicus* y en un desafío para la disciplina.¹

La apelación a la historia como actividad antagónica a la poesía si bien llama la atención no resulta del todo extraña, en el marco de una discusión más amplia como lo es el de la antigua querrela entre poesía y filosofía. Aristóteles toma partido y, en contraposición a lo sostenido por su maestro, eleva la tarea de la poesía a un rango cercano a la *epistémé*, por su contacto con los universales al elaborar un *mýthos* coherente y ordenado.

¹ Nancy Partner (2013) sugiere que la comprensión de la actividad mimética y el pasaje de 1451b podrían ser entendidos como prolegómenos al giro lingüístico y a la teoría narrativa. Desde esta perspectiva, la *Poética* deviene un texto fundamental para la teoría historiográfica contemporánea y la disciplina histórica.

Una lectura posible, que adoptaré aquí, supone como primera medida aclarar el sentido y la relación entre los conceptos aristotélicos de *historia* y *mímesis* en el marco de *Poética*; cuestión que se reduce a la polémica relación entre *historia* y *ficción*. Visto desde esta perspectiva, el pasaje de *Poética* no constituiría un ataque a la historia sino un intento por resaltar la producción poética y por establecer un espacio y una lógica para la *mímesis*, en contraposición a otro tipo de saberes y producciones como los que provienen del ámbito de la historia.

En este trabajo, propongo una revisión del célebre pasaje de *Poética* 1451b a la luz de lo que denomino una “dialéctica de la *mímesis*”. A partir de la noción de *mímesis* intentaré formular una articulación entre universales y particulares que haga posible, por un lado, comprender la particularidad de la poesía y, por otro, definir algunas características de la universalidad poética. De esta manera, se resalta el valor cognitivo de la poesía, se describe el proceder de la racionalidad ficcional y se da un nuevo sentido a la relación con la historia.

1. UNA VECINDAD CONFLICTIVA: LA COMPARACIÓN ENTRE HISTORIA Y POESÍA

En *Poética*,² la composición de la tragedia es el resultado de una *poíesis*, de un trabajo consciente y regulado del poeta en pos de lograr la finalidad de la tragedia. Esta *poíesis* denota un hacer procesual: el desarrollo de una actividad a través del tiempo que tiene por finalidad la producción de una obra particular y que, al

² Las citas corresponden a la traducción española de Valentín García Yebra (1985). En algunos casos, indicados oportunamente, modifiqué la traducción para aclarar el sentido que, a mi entender, tienen algunas expresiones.

hacerlo, se convierte en una manera particular de configurar la realidad a través del *lógos*. La lógica de la *mímesis*, como una lógica de la verosimilitud y la necesidad, no solo concierne al *mýthos*, como producción, sino que se convierte en la clave para entender y determinar el trabajo del poeta, su *érgon*, como algo específico y diferente de otras *poíesis*.³

Luego de definir la tragedia y de señalar la importancia de que la trama sea una sola y entera (*mía kai hólos*, 1451a 32), Aristóteles establece lo que, a su entender, define a dicha labor poética, al afirmar:

resulta evidente también a partir de las cosas dichas que la actividad propia (*érgon*) del poeta no es decir (*légein*) las cosas que acaecieron (*tà genómēna*), sino la clase de cosas que podrían acaecer (*hoīa àn génoito*), esto es, las cosas posibles (*tà dynatà*) conforme a lo probable (*katà tò eikòs*) o a lo necesario (*tò anagkaíon*). (1451a 36-38)⁴

El comienzo del pasaje traza una articulación con los capítulos precedentes y procura inferir, a partir de lo allí expuesto, que el

³ Sobre cómo operan los criterios de verosimilitud y necesidad al interior de la *Poética* y sobre cómo determinan no solo al *mýthos* trágico sino también a la *mímesis*, véase Castillo Merlo 2015.

⁴ En este caso particular, adopto la traducción propuesta por Viviana Suñol (2012: 91), quien resalta la importancia que adquiere para el pasaje el término *érgon* como la “actividad propia” del poeta. De ese modo se enfatiza, a mi entender, el sentido teleológico que implica el término, tal como se desprende de los pasajes de *EE* II 1, 1219a 8, al afirmar que “la función de cada cosa es su fin (*kai télos ekástou tò érgon*)”, y de *Met.* IX 8, 1050a 17-23, donde se señala que “la obra es un fin (*tò gàr érgon télos*)”. El término *érgon* también puede traducirse como “trabajo”, “obra” u “ocupación” (Chantraine 1977: 364-366). Cuando Aristóteles utiliza este término para referirse a la tragedia, los traductores eligen la expresión “meta” o “efecto propio” (*Poét.* 1450a 31 y 1452 b 30).

artista es un *poietés lógon*, cuya tarea se circunscribe a una actividad discursiva que tendrá por resultado la producción de un *mýthos*. Esto pone de manifiesto, a mi juicio, la intrínseca relación entre decir (*légein*) y hacer (*poiéin*) y subraya el objeto directo sobre el que deben aplicarse ambas actividades, esto es, sobre las acciones posibles (*tà dynatà*). De esta manera, se circunscribe un campo específico para el poeta al establecer un límite respecto de otra gama de acciones que son aquellas que ocurrieron (*tà genómēna*).

El linde es impuesto por la posibilidad de organizar un determinado tipo de acciones de acuerdo con la lógica de la verosimilitud y la necesidad. Así, mientras que las acciones posibles pueden ser sintetizadas en una trama siguiendo las reglas que impone la lógica mimética, las acciones que efectivamente tuvieron lugar en el tiempo no siempre pueden ser conectadas a partir de dichos criterios, pues la mayoría de las veces su conexión es casual y su articulación resulta invariable, incluso para los dioses.⁵

Para enfatizar la actividad propia del poeta, como una tarea clara y distinta de otras actividades, Aristóteles introduce la ya célebre comparación entre la historia y la poesía. Al respecto, afirma:

el historiador (*ho historikòs*) y el poeta (*ho poietēs*) no se diferencian por decir (*légein*) las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice (*légein*) lo que ha sucedido (*tà genó-*

⁵ En el pasaje de *EN* vi 2, 1139b 10-11, Aristóteles trae a colación una cita del poeta Agatón, quien afirma que “de una cosa solo Dios está privado: de hacer que se haya realizado lo que ya está hecho” (*agéneta poiéin áss’àn è pepragmēna*).

ma), y el otro, lo que podría suceder (*hoía an génoito*). Por eso también la poesía es más filosófica (*philosophóteron*) y elevada (*spoudaióteron*) que la historia, pues la poesía dice más bien lo general (*tà kathólou*) y la historia, lo particular (*tà kath’ hékaston*). Es general (*kathólou*) a qué tipo de hombres le ocurre decir o hacer (*légein è práttein*) tales o cuales cosas verosímil o necesariamente (*katà tò eikòs è tò anagkaíon*), que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombre a los personajes; y particular (*kath’ ékaston*), qué hizo (*épraxen*) o qué le sucedió (*épat-hen*) a Alcibíades. (1451b 1-11)

Una primera cuestión que resulta llamativa en el pasaje citado es la del antagonista elegido por Aristóteles para comparar al poeta. Si en Platón, la querrela era entre poesía y filosofía, aquí la disputa se plantea en nuevos términos y la posición del estagirita se asemeja a la de un *croupier* dispuesto a barajar y dar de nuevo. Mientras que en *República* se plantea una brecha entre *mímesis* y *alétheia* (597 e 6-8), el pasaje de *Poética* 1451b acerca conceptualmente al trabajo del artista con el del filósofo y la brecha se acorta significativamente, aunque no por ello el planteo del estagirita allane el camino de la *mímesis*.⁶

Quizás por ello el pasaje ha sido considerado uno de los más importantes y complejos de la *Poética*, y ha suscitado, y continúa suscitando, las más diversas interpretaciones entre los estudiosos de la obra aristotélica.⁷ Algunos de los interrogantes que sur-

⁶ Acerca de las razones que vinculan el pasaje de *Poética* con la discusión platónica, véase, entre otros, el clásico trabajo de Harold Caparne Baldry (1957).

⁷ Dos de los más reconocidos traductores y comentaristas de la *Poética* coinciden en este aspecto. Stephen Halliwell (1998: 105), señala como correctas aquellas lecturas que ubican como central a dicho capítulo, al tiempo que considera que es preciso detenerse pacientemente en él para dilucidar las implicancias que se derivan para la condición de la poesía. En el mismo sentido, Donald

gen de una primera lectura son: ¿por qué Aristóteles elige a la historia, y no a cualquier otro arte del *lógos*, para comparar con la poesía?, ¿qué características posee la historia en la Atenas del siglo IV a.C. que la convierten en un parámetro con el cual medir la actividad poética? y ¿qué supuestos subyacen en la propia lectura del estagirita sobre la historia?

Sobre la primera de las preguntas, podría sospecharse, como hace Finley, que la elección de la historia como contrapunto de la poesía tiene como único objetivo burlarse y rechazar la historia, pues, dada la particularidad de su objeto de estudio, “no puede ser analizada, reducida a principios, sistematizada [...]. No establece verdades. No posee ninguna función seria” (1984: 11-12). Considero que la posición de Finley resulta extrema, pero en ese movimiento radical ilustra las implicancias del parangón del estagirita. Cabría preguntarse sí, efectivamente, el efecto que pretendía lograr Aristóteles era desautorizar la figura del historiador y, en tal sentido, hasta qué punto la contraposición con dicha figura esclarece la particularidad del trabajo que debe realizar el poeta trágico. Desde la lectura que intento sostener en este trabajo, la comparación entre historia y poesía será crucial para comprender el sentido de la noción de *mímesis*, pues exige dilucidar cómo se plantea la relación cognitiva que la *mímesis* es capaz de trazar con los universales.

Adoptar esta posición no implica asumir que la historia no pueda acercarse a la verdad o que sea “incapaz”, como infiere Finley del pasaje de *Poética*, de *establecer* verdades. Por el contrario, si se

William Lucas (1968: 118) afirma que el capítulo IX es el que reviste mayor importancia dentro de la *Poética*, ya que sus conclusiones contribuyen a establecer la naturaleza de la actividad poética.

tiene en cuenta que, desde sus orígenes, la historia se propone combatir el olvido de las acciones realizadas por los hombres, a través de relatos que se conviertan en una “posesión para siempre”, es claro que su actividad tiene un fuerte compromiso con la verdad.⁸ Reconocer este objetivo fundacional obliga a dar cuenta de un conflicto de intereses, pues la historia viene a disputarle el lugar que tradicionalmente había ocupado la poesía como custodia y salvaguarda de las acciones de los hombres. Desde esta perspectiva, y lejos de oponerse, la historia podría verse como deudora de la poesía, en la medida en que ambas procuran la construcción de relatos sobre las acciones de los hombres.⁹ Esta

⁸ Al igual que Homero, Heródoto comienza sus investigaciones (*historíes*), afirmando que su exposición tiene como finalidad “evitar que, con el tiempo, los hechos humanos queden en el olvido/se desvanezcan (*exítela génetai*) y que las notables y singulares empresas realizadas (*érga megála te kai thomastá*), respectivamente, por griegos y bárbaros –y, en especial, el motivo de su mutuo enfrentamiento (*epolémesan*)–queden sin realce (*akléa génetai*)” (*Historia* I 1). Por su parte, Tucídides, reconoce que su finalidad no es la de ser agradable a los oídos sino la de ser algo útil: una “posesión para siempre” (*ktémá te es aiei*), esto es, un relato paradigmático para quienes “deseen examinar la verdad (*tò saphès*) de lo sucedido” (*Historia* I: 22).

⁹ Henry Rudolph Immerwahr (1990: 497) sostiene que “la historia nació del espíritu de la tragedia” para dar cuenta de la estrecha vinculación que ambas actividades discursivas tienen desde su origen. Dicha filiación puede verse, por ejemplo, en los relatos que Heródoto presenta en los libros IV, VII y IX de su *Historia* y las tramas de las tragedias *Los persas* de Esquilo y *Hécuba* de Eurípides. Para un detalle de las similitudes, véase Trueba Atienza 2004: 65-75. Desde esta perspectiva, la relación entre poesía e historia se plantea como una relación género-especie y, por ello, afirma Lionel Gossman (1990: 227), durante mucho tiempo la relación no fue problemática, pues “la historia era una rama de la literatura” Recién a partir del siglo XVIII, y como consecuencia de una fuerte preocupación por la delimitación de espacios epistémicos, la literatura y la historia comienzan a verse como actividades diferentes. En el contexto contemporáneo, y como resultado del “giro lingüístico” en historia, los límites entre ambas serán nuevamente objeto de discusión. En este contexto, se problematiza, particularmente, el rol de la narración en la historiografía y, autores como

juxtaposición de tareas es lo que, a mi juicio, promueve la insistente delimitación de espacios para una y otra actividad. El pasaje de *Poética* aparece, en primera instancia, como una respuesta a las afirmaciones de los historiadores, quienes consideraban que sus métodos de indagación y narración eran superiores a los de los poetas, en la medida en que imponían criterios de verdad más estrictos a sus investigaciones.¹⁰

Hayden White (2003:139) y Paul Ricœur (1995: 39), más allá de sus divergencias, coinciden en enfatizar la dependencia que el discurso histórico guarda con el poético y el literario.

¹⁰ Con relación a los criterios de verdad, tanto Heródoto como Tucídides coinciden en ubicarse como garantía de la veracidad de los hechos sobre los que versan sus historias y, al mismo tiempo, reconocen a la vista (*ópsis*) y el oído (*akoé*) como las fuentes de las que deriva tanto su conocimiento como la validación del mismo. A diferencia de los poetas que “deben decir muy pocas cosas” (*tòn poiètèn elákhista légein*, *Poét.* 1460a 7), en los historiadores aparecen marcas de enunciación subjetiva o “marcas del yo”, que pretenden resaltar la veracidad del relato a partir de la presencia de un “yo historiador” que oficia de garante epistémico del relato (Hartog 2003: 247-287).

Esta posición de los historiadores, con relación a la verdad, les brindaría a sus narraciones privilegio respecto de las de los poetas. En Heródoto, esta distancia con el proceder del poeta queda manifiesta en la quinta sección del libro I de su *Historia*, al afirmar que “Yo, por mi parte, no voy a decir (*ouk érkhomai eréon*) al respecto que fuese *de una u otra manera*, simplemente voy a indicar quien fue el primero, que yo sepa (*tòn dè oída autòs*), en iniciar actos injustos contra los griegos”.

Tucídides, por su parte, considera que para muchos la investigación de la verdad es negligente (*oútos atalaíporos toís polloís hé zétesis tês alethéias*). En tal sentido, afirma que su investigación se diferencia de la de los poetas y logógrafos, pues su veracidad radica en las pruebas (*tekmérion*) de lo expuesto y en la confianza (*pístis*) de los testimonios. Se abre una distancia entre el trato que le da el historiador a los hechos (*érga*) y a las opiniones o discursos (*lógoi*) (en vistas de la verdad) y el que le dan los poetas y logógrafos. Así, los poetas solo “han hecho himnos sobre ellas engrandeciéndolas” y los logógrafos las escriben “con el objetivo de seducir en una audición más que con vistas a la verdad” (*epi tò prosagogóteron tê akroásei è alethésteron*). Las fuentes en la que basan sus historias los poetas estarían constituidas por “cosas que son imposibles de

Sin embargo, estas consideraciones que procuran jerarquizar y, de algún modo, legitimar una nueva actividad discursiva como la historia solo tienen un carácter programático. La proliferación de investigaciones históricas en el siglo IV a.C. promueve rápidamente un acercamiento al ámbito de la poesía, incluso por parte de aquellos que se declaran más fieles al estilo de sus predecesores, como es el caso de Isócrates, Éforo de Cime y Teopompo. En tal sentido, dichos historiadores recurren a las más diversas y numerosas fuentes (mitos, anécdotas, biografías, fábulas, leyendas, datos etnográficos, literatura política y militar, etc.) y utilizan recursos estilísticos de la retórica y la poesía con el objetivo de generar en el auditorio un efecto emocional persuasivo (véase Connor 1990: 507). La hibridación de métodos y objetivos no solo supuso un riesgo y una amenaza para una historia que “llegó tarde al mercado”, parafraseando a Arnaldo Momigliano, y que debía forjarse un espacio entre otros géneros discursivos, sino que también puso en riesgo la particularidad de la poesía.¹¹ Des-

comprobar (*anexélegkta*) y muchas de ellas, por el tiempo transcurrido, transvasadas de modo increíble al campo de lo fabuloso (*apístos epi tò mythòdes eknenikekóta*)” (*Historia* I 20-22).

¹¹ Momigliano (1984: 106-107) afirma que “los historiadores llegaron tarde al mercado (en el siglo V a. C.) y no estuvieron nunca seguros de encontrar comprador para sus productos [...]. No se convirtieron nunca en un grupo distinto de los entretenedores o de los enseñantes; no obtuvieron nunca un puesto reconocido en la sociedad; continuamente debieron repetir la reivindicación de que sus historias eran o instructivas o agradables, o ambas cosas”. En un sentido semejante, Robert W. Connor (1990: 507 y 512) señala que la historia “sufría la influencia y la amenaza de la poesía. Algunos críticos la consideraron, como hizo más tarde Quintiliano, como una especie de poema sin verso cuya meta era más la emoción que la verdad”. A pesar de este confinamiento, la historia “mostró un vigor y un atractivo persistentes” que la convirtieron en “la forma literaria más ampliamente practicada y abundantemente creada de estos períodos [clásico y helenístico]”.

de esta perspectiva, y en respuesta al segundo de los interrogantes planteados, considero que el pasaje de *Poética* da cuenta de la compenetración entre los distintos tipos de actividades discursivas y asume, frente al riesgo de una identificación, la ardua tarea de trazar una frontera entre ellas.¹²

Ahora bien, si los historiadores avanzan en la delimitación de un espacio epistémico marcando su superioridad a partir del trato que establecen con la *alétheia*; si la verdad a la que refieren está configurada lingüísticamente (como efecto de un decir, *légein*); si en esa configuración la poesía le aporta herramientas, estilos y figuras, habría que estar dispuesto a aceptar que hay más familiaridad con la poesía que extranjería. Dado que en el pasaje de *Poética* dicha familiaridad no resulta manifiesta a primera vista, es preciso examinar los supuestos que operan en la concepción de Aristóteles, en aras de comprender los fundamentos de su posición.

Una de las primeras cuestiones es terminológica, pues exige revisar el sentido que el vocablo “historia” tiene en el marco particu-

En un interesante artículo, Vivienne Gray (1987: 467-486) muestra las recurrencias del término *mimesis*, como un término técnico en la historiografía a comienzos del siglo III a. C., para dar cuenta de la recreación de la realidad, en términos de caracteres y emociones.

¹² Gerald Else (1957: 303) señala que en el pasaje de *Poética* se deja entrever el miedo de Aristóteles no solo a que los poetas puedan confundir sus trabajos con las obras históricas estándares y que comiencen a escribirlas, sino que el temor obedece, principalmente, a que se escriban “poemas que sean, de hecho, historias” (el resaltado pertenece al original). Por el contrario, Pierre Vidal-Naquet (2004: 40) considera que no existen riesgos de confusión porque, así como no se interroga al pasado de la misma forma en 1830 que en el año 2000, “tampoco se interroga de la misma manera a una tragedia antigua y a un texto de Heródoto, por más que existan en la obra de Heródoto secuencias trágicas”.

lar de *Poética*. Al respecto, diversos autores coinciden en subrayar la escasa recurrencia del sustantivo *historía* y del verbo *historéin* en el vocabulario griego previo a Aristóteles, e incluso reconocen que es un término más enraizado en el vocabulario trágico que en el prosaico.¹³ Pese a esta ausencia, que determina que la constitución del género discursivo de la *historie* sea más bien tardía,¹⁴ la actividad o actitud del *hístor* que le da origen al género se encuentra en las raíces del pensamiento griego y se remonta a Homero.¹⁵ Es recién en el *corpus* aristotélico en donde el uso

¹³ Al respecto, véanse: Louis 1955: 39-44, Arendt 1996: 296, Lledó 1996: 104-116, Rey Puente 2001: 334-337, Gallego 2003: 258-262 y Martínez Marzoa 2006: 69-74.

¹⁴ Los primeros registros del sustantivo *historie*, en el sentido de una investigación, se encuentran en el siglo V a.C. con Heródoto (*Historia* I 1; II 99 y 118). El uso herodoteano marca un tránsito “desde el acto de mirar, de investigar, de querer saber, hasta el objeto de esa mirada, de esa investigación, en una palabra, hasta la ciencia que la realiza; en este caso, la Historia” (Lledó 1996: 111).

¹⁵ Homero utiliza en *Ilíada* el término *hístor* para referirse al “testigo” o “árbitro” como aquel que sabe y puede dirimir en una contienda porque ha visto (véase *Ilíada* XVIII 501: “ambos reclamaban el recurso a un árbitro (*hístor*) para el veredicto” y XXIII 486: “Y tomemos como árbitro (*hístora*) al Atrida Agamenón”).

En la tragedia, se registra el uso de *historéo* mayormente en el sentido de “informarse de algo con alguien que sabe” o “preguntar por algo” (véanse, por citar solo algunos ejemplos: *Coéforas* 678; *Prometeo* 632 y 963; *Siete contra Tebas* 506; Sófocles, *Traquinias* 397; *Edipo en Colono*, 36; Eurípides, *Los Heráclidas* 666; *Heracles* 142; *Ifigenia entre los Tauros* 623).

En Platón, el vocablo *historia* aparece en cuatro contextos diferentes: *Fedón* 96a 8, *Crátilo* 406b 3, 407c 4 y 437b 1, *Sofista* 267e 2 y *Fedro* 244c 8. En ellos, el sentido es el de una investigación, aunque destacan el uso que hace del término en *Fedón*, al referirse a la historia como investigación de la naturaleza (*peri phýseos historían*) que permite conocer las causas de la generación y la destrucción; y el de *Sofista*, en cuyo contexto distingue dos tipos de imitadores, el que hace uso de una “imitación conjetural” (*doxomimetikèn*) acompañándola de opinión y el que hace uso de una “imitación erudita”, a la que se acompaña de la ciencia (*tèn met'epistémēs historikèn tina mímesin*).

del vocablo *historia* aparece en repetidas ocasiones dando cuenta, por un lado, de un sentido arraigado y general como investigación, ligada a la *epísteme* pero distinta de ella y, por otro, de un sentido más novedoso y específico, en cuanto género discursivo particular. Este último es el que subyace al pasaje ya citado de *Poética* 1451b y el que se repite en 1459a 21-24, donde Aristóteles subraya que la estructuración de la epopeya debe ser análoga a la de la tragedia:

[sus composiciones] no deben ser semejantes a los relatos históricos (*mè homoíais historiais tàs synthéseis ênai*), en los que necesariamente (*en anágke*) se describen no una sola acción (*práxeos*), sino un solo tiempo (*khrónou*), es decir, todas las cosas que durante él acontecieron (*synébe*) a uno o varios, cada uno de las cuales tiene con las demás una relación puramente casual (*étykhen*).

Los dos pasajes de *Poética* tienen en común la caracterización del proceder metodológico del historiador, delimitando su actividad a la narración de hechos pasados que les acontecieron a personajes particulares, durante un tiempo y con una conexión fortuita. En tal sentido, el estagirita da cuenta de los rasgos más sobresalientes que tendría la historia en el contexto de la Grecia del siglo IV a.C. Sin embargo, aparece otro uso posible del vocablo “historia”, del que parece también derivarse el que se aplica en la *Poética*, vinculado estrechamente con su sentido etimológico.

La palabra *hístor*, de la que proceden tanto el sustantivo *historía* como el verbo *historeîn*, proviene de la raíz griega *oída* que significa “ver”. Así, el historiador es “el que conoce y sabe porque ha

visto” (Chantraine 1977: 779).¹⁶ Desde esta perspectiva, sería posible afirmar que en *Poética* confluyen estos dos sentidos del término, ya que el historiador “antes que ser un narrador de relatos verídicos, es necesariamente un investigador que busca informarse” (Louis 1955: 41). Esta concepción amplia del término *hístor* y sus derivados permite articular los registros de *Poética* con el resto del *corpus*. Allí, la historia refiere, mayormente, a la investigación, a la indagación desde un enfoque descriptivo; es decir, se trata de la búsqueda de un conocimiento que proviene de la experiencia y que permite recabar datos particulares de la realidad.¹⁷

De esta manera, la referencia al historiador como antagonista del poeta pone de manifiesto una doble valencia de esta figura.¹⁸ Pues logra conjugar al practicante de una disciplina particular que, a su vez, se define como un inquisidor, alguien que indaga cuidadosamente las acciones de los hombres en el tiempo, que se ocupa de investigar y poner en un relato lo que hicieron y dijeron determinados hombres en un período particular. En tal sentido,

¹⁶ Émile Benveniste (1969: 173-175) subraya la intrínseca conexión etimológica entre ver y saber que denota el término *hístor*. En tal sentido, el *hístor* adquiere el sentido de un “testigo”, es “no solamente ‘el que sabe’, sino propiamente ‘el que ha visto’”. Esta conexión no solo se da en la lengua griega, sino también en otras lenguas indoeuropeas.

¹⁷ Este es el uso que, por ejemplo, se registra en *HA* I 6, 491a 12, *GA* III 8, 757b 35, *APr.* I 30, 46a 24, *DA* I 1, 402a 4 y *DC* III 1, 298b 2. Sobre este aspecto, y basándose en las referencias al *corpus* de Pierre Louis, Emilio Lledó (1996: 113-114) distingue cuatro sentidos de historia en Aristóteles: 1) como narración de hechos pasados; 2) como investigación y búsqueda; 3) como conocimiento, saber, etc. y 4) como un tipo peculiar de ciencia. Considero ociosa la división, pues los pares 1 y 4 y 2 y 3 parecen referirse a lo mismo.

¹⁸ En contra de esta lectura, Lucas (1968: 118) afirma que el historiador al que remite el pasaje es a aquel que relata la historia y no debe ser entendido en el antiguo sentido de “investigador”.

el historiador deberá lidiar con el carácter fortuito y accidental de la mayoría de los acontecimientos de la vida de los hombres, con otras lógicas no siempre racionales ni limitadas a la necesidad y a la verosimilitud. El poeta, en cambio, puede seleccionar las acciones de acuerdo a la lógica mimética y reservar solo aquellas que resulten convenientes para una “secuencia ideal de eventos, aquellos que quisiera que ocurran de acuerdo a las reglas generales del comportamiento humano” (De Ste. Croix 1992: 24).

Así, el *érgon* del poeta irá más allá de la simple posibilidad de transponer en verso las obras de Heródoto; la relación que entabla con las acciones y discursos de los hombres se define por una actitud creadora: por una operación mimética que permite que, aun cuando se trate de cosas que efectivamente sucedieron, conserve su epíteto de *poietès*, de “un artífice de tramas (*tôn mýthos*) más que de versos (*tôn métron*), ya que es poeta por la imitación (*katà tèn mimesín*) e imita las acciones (*mimeítai de tàs práxeis*)” (*Poét.* 1451b 27-29).

2. LA UNIVERSALIDAD DE LA POESÍA: CÓMO INTERPRETAR UNA PROPORCIONALIDAD DIRECTA

Los análisis de la conflictiva vecindad de la poesía y la historia de la sección anterior se centraron, principalmente, en lo que considero es un principio material de su diferenciación y que atañe a los elementos con los que cada uno elabora sus discursos, esto es, las cosas que sucedieron (*tà genómena*) y las cosas que podrían suceder (*hoía àn génoito*). Resta aún examinar el principio formal que sustenta la divergencia y que concierne, a mi juicio, al criterio último que opera en la comparación que Aristóteles realiza entre poesía e historia. Este principio formal expone un nuevo sentido de la afirmación según la cual “la poesía es más filosófica

y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular”.

Como señalé previamente, las consideraciones de Aristóteles sobre la particularidad del trabajo del poeta deben ser ubicadas en el contexto más general de la querrela entre poesía y filosofía, agudizada en Platón a raíz de su posicionamiento sobre el arte mimético. Inscripta en dicho contexto, la jerarquización de la poesía a partir de un carácter más filosófico y elevado (*philosophóteron kai spoudaióteron*) que la historia, realza a la poesía como consecuencia de su carácter mimético, invirtiendo así los términos de la argumentación platónica. De esta manera, la poesía resulta más elevada y, por ello, más cercana a la filosofía como resultado del trabajo del artista¹⁹, quien intencionalmente (como resultado de una *tékhne* particular y no por mera inspiración) configurará una obra de índole general que pueda valer para otros, ya que no refiere exclusivamente a lo que hizo un individuo bajo una determinada circunstancia, sino que muestra rasgos generales del comportamiento al exponer “a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente” (*Poét.* 1451b 8-9).

En consonancia con lo anterior, aparece la relación entre los binomios universal-particular y poesía-historia, cuestión que sin dudas encierra un núcleo problemático difícil de desmontar. Si la conexión entre los dos pares conceptuales es de corresponden-

¹⁹ En este sentido, Else (1957: 304-305) advierte que, en su defensa a la poesía, Aristóteles no recurre a una vulgar identificación, sino solo subraya que la poesía es “más filosófica”, lo cual no implica afirmar que “es filosofía”. Esta caracterización de la poesía recuerda el pasaje de *Metafísica* en el que Aristóteles señala que “el amante de los mitos es, en cierto sentido, un filósofo” (*hó philómythos philósophós pòs estin*, II 2, 982b 18, el resaltado nos pertenece).

cia, la lectura del pasaje sugiere que “la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular”.²⁰ De esta manera, se restringe el campo de aplicación tanto de lo universal como de lo particular, puesto que lo universal quedaría como objeto solo de la poesía, excluyendo cualquier vínculo entre éste y la historia; y al mismo tiempo, lo particular quedaría como ámbito propio de la historia, relegando así a la poesía de su tratamiento.

Sin embargo, otra interpretación de las mismas líneas del pasaje, fundada en criterios filológicos, sugiere que el adverbio comparativo *mállon*, que se traduce por ‘más que’, ‘más bien’ o ‘bastante’, se aplica de manera simétrica y proporcional a los dos términos del enunciado, esto es, tanto a lo universal como a lo particular.²¹ En tal sentido, podría leerse que “tanto la poesía como la historia dicen más bien (*mállon*) la una, lo universal, y la otra, lo particular”.

²⁰ Cito la traducción de García Yebra 1974: 158. Una lectura similar sostiene Antonio López Eire (2002: 53: “la poesía narra más bien lo universal, la historia lo particular”), así como David García Bacca (1946: 14), quien interpreta que “la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular”.

²¹ Esta lectura fue propuesta por Kurt Von Fritz 1958: 116 y aceptada por otros intérpretes de la *Poética* (Walbank 1960: 217 y Kannicht 1976: 333). Para más detalle, véase Barbero 2004: 100.

Cabe señalar que en el fragmento 14 (B 81 y 82) del *Protréptico*, Aristóteles advierte una homonimia en el uso del adverbio *mállon* que designa, en el caso de los predicados unívocos, una gradación de intensidad pues “no solo decimos “mas” según el exceso respecto a cosas que poseen una misma definición” En el caso de los predicados no unívocos, el adverbio permite distinguir una relación de anterioridad y posterioridad, que marcaría la dependencia de uno respecto del otro. Por ejemplo, afirma Aristóteles, “decimos que la salud es «más» un bien que las cosas saludables y aquello que en su propia naturaleza es deseable por si mismo lo es también «más» que aquello que lo produce”.

La diferencia entre poesía e historia se reduciría, entonces, a una diferencia en el trato que cada una le otorga a lo universal y a lo particular. Ello evitaría caer en una generalización apresurada que afirme que solo a la poesía le corresponde ser filosófica y elevada, pues ambos calificativos se predicarían también de la historia a partir de su potencial comercio con los universales. El carácter distributivo de los predicados amplía la concepción, a primera vista, restringida de historia que expone el pasaje y permitiría la inclusión de otros tipos de historiografías como la de Tucídides, quien se ocupa mayormente no solo de representar lo que hizo Alcibíades, sino también de “lo que podría sucederle”.²²

Otro aspecto problemático, que se desprende de esta referencia a los universales y particulares, es que Aristóteles afirma que la diferencia entre los géneros es producto del discurso, mientras que una dice (*légei*) lo universal, la otra dice (*légei*) lo particular. Ahora bien, cuando Aristóteles al principio de *Poética* examina las distintas artes, los criterios que utiliza son el medio, el objeto y el modo elegidos para imitar (*mimēsthai*, 1447a 17-18). En la primera parte del pasaje de 1451b, no hay referencia a la *mímesis*

²² Geoffrey Ernest Maurice de Ste. Croix (1992: 27) infiere, a partir de la referencia a Alcibíades, que Aristóteles conoce y supone la historiografía de Tucídides al ilustrar la distinción entre poesía e historia. La elección de Alcibíades no sería fortuita, sino que daría cuenta de dicho conocimiento, pues es un personaje importante de los libros V, VI y VII de su *Historia*. Sin embargo, no deja de resultar llamativo que las únicas referencias sean a Heródoto, al que considera un *muthólogos*, y no haya ninguna referencia explícita a la obra de Tucídides u otras obras de sus contemporáneos.

En contraposición a esta lectura, Lucas (1968: 119) señala que la inclusión de Alcibíades en este contexto refuerza el carácter singular de los objetos de la historia. Alcibíades era un personaje público de la Atenas del siglo IV a. C., cuya personalidad lo distingue significativamente de los hombres típicos de su época.

como criterio para clasificar la actividad del poeta y la del historiador. Considero que dos lecturas posibles podrían realizarse de dicha ausencia. La primera, se sostiene desde un principio de caridad interpretativa y justifica la ausencia de una referencia explícita a la *mímesis*. En tal sentido, la referencia al *lógos* daría cuenta de una simetría entre ambos géneros en relación con el medio elegido para llevar a cabo la imitación. A pesar de su ausencia, la *mímesis* operaría como criterio último al cual refiere el decir (*légein*) de la historia y la poesía. Lo universal a lo que refiere el poeta no es algo que pueda imitarse de una acción particular, sino algo que se configura en el *mýthos* a partir de la síntesis de las acciones, en otras palabras, “lo que ‘se dice’ son bloques que encajan para constituir un conjunto; lo que ‘se imita’ es el conjunto, y en este caso, el conjunto es más que la suma de sus partes” (Else 1957: 307).

La segunda lectura, en cambio, enfatiza la ausencia de una referencia explícita y, a partir de ella, señala el límite que los acontecimientos históricos, y por tanto la historia, le imponen a la *mímesis*. Según Halliwell (2002: 164-167), Aristóteles describe las características de la actividad mimética apelando a sus diferencias con otras prácticas. Si bien en el pasaje de 1451b no aparece el vocablo *mímesis*, estaría presupuesto al trazar la distinción entre poeta e historiador a través de la dicotomía particulares-universales. Desde esta perspectiva, estaría distinguiendo la *mímesis*, como ficción, de la historia, como disciplina científica, con métodos y procedimientos propios que exceden las pretensiones de la *mímesis*. Aunque no se confronte explícitamente a la creación mimética con la producción científica, o con el proceder metodológico de la historia, la ausencia de la *mímesis* en este contexto presupone dicha distinción y enfatiza el carácter ficcional de la *mímesis*, manifiesto en la construcción de un mundo imaginario

paralelo. Imaginario, en cuanto suspende las normas de la verdad literal, y paralelo, porque exige que su coherencia y causalidad internas se deriven y se basen en la experiencia real. Los universales, en este contexto, marcan el límite de la *mímesis* al separarla del discurso histórico, y a la vez, la mantienen conectada con los modos de dar sentido al mundo humano (véase Halliwell 2002: 167).

A mi entender, la clave para una comprensión adecuada del pasaje en cuestión, reside en la dilucidación del concepto aristotélico de *universal* (*tò kathólou*) en el contexto de la *Poética*. Lo universal, afirma allí, es determinar “a qué tipo de hombres les ocurre decir (*légein*) o hacer (*práttein*) tales o cuales cosas verosímiles (*katà tò eikòs*) o necesariamente (*tò anagkaíon*)” (1451b 8-9). Mientras que la historia se guía por un criterio cronológico y se detiene en el relato puntual, concreto de lo dicho o hecho por un personaje singular en un determinado momento, la poesía, en cambio, construye los *mýthoi* en torno a lo que *podría o debería decir o hacer* un personaje con determinadas cualidades en una situación que se plantea de acuerdo a lo verosímil o lo necesario.²³ El poeta se sitúa en posición próxima al filósofo, en la medida en que debe ser capaz de construir una trama que, aunque retome acontecimientos concretos de la historia de una determinada sociedad, los libere de las contingencias y los estructure siguiendo leyes que le otorgan un grado mayor de inteligibilidad. En otras palabras, la tragedia se manifiesta como un *mímema* que no solo versa sobre lo particular de las acciones que toma por

²³ Agradezco a los árbitros del *Boletín de Estética* los comentarios sobre la importancia ética que revisten los “tipos” de personajes y la generalización de las acciones a lo que ocurre “la mayoría de las veces”. Para no excederme en la argumentación, remito a Castillo Merlo 2015.

objeto, sino que en el mismo proceso de su construcción, en la síntesis que forma su estructura, eleva su cualidad a la jerarquía de universal.²⁴

Este vínculo universal-particular también está presente en otras obras del *corpus* en las que Aristóteles se refiere al arte y a su función. Así, en *Metafísica* (I 1, 980b 27-981 a 24), describe cómo llegan a los hombres la ciencia y el arte a partir del momento en el que “de muchas observaciones experimentales (*ek pollôn tês empeirías*) surge [como resultado de un proceso intelectual] la noción universal (*kathólou*) sobre los casos semejantes (*perítôn homoíon hypólepsis*)” (I 1, 981a 5-7). La diferencia entre el arte y la experiencia radica en que el arte ofrece un acceso a cierta clase de conocimiento teórico que eleva su propio carácter: el conoci-

²⁴ En *Poét.* 1455a 34- b 2, Aristóteles afirma que “los argumentos (*lógos*), tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general (*ekthíthestai kathólou*), y solo después introducir los episodios y desarrollar [el argumento].” Sobre si corresponde o no ubicar a este pasaje en la línea de 1451b mucho se ha discutido (Heath 1991: 390 y Halliwell 2002: 194-195, entre otros). A pesar de ello, considero que el pasaje en cuestión refuerza la relación que Aristóteles plantea entre la elaboración del *mýthos*, que en este caso deviene sinónimo de ‘argumento’, y la universalidad que resulta de la obra. En este sentido, puede también leerse la distinción que se plantea en 1451b 11-23 en relación con el uso de los nombres propios en la comedia y en la tragedia. Mientras que en la primera, los poetas componen la fábula y luego “asignan a cada personaje un nombre cualquiera (*tà tykhónta onómata*)”, en la tragedia, Aristóteles plantea la necesidad de un equilibrio entre el carácter particular y universal de los personajes: aunque puedan “atenerse a nombres que han existido (*onomáton antékontai*)”, su carácter universal permite que sean “solo uno o dos los nombres conocidos, y los demás ficticios; y en algunos ninguno (*en eníais mèn hèn è dúo tôn gnórimon estin onomáton, tà dè álla pepoieména, en eníais dè outhén*)”. Como advierte Suñol, “a causa de su carácter universal es en cierta forma irrelevante cuál sea el nombre propio que les otorgue” (2012: 107, n. 169).

miento de las causas (*tèn aitían*).²⁵ Sin embargo, aun cuando el arte sea más propio del saber (*tó eidénai*) y del entender (*tò epáein*) (pues está referido a lo universal) depende, en la vida práctica, del conocimiento que provee la experiencia y, en el mismo sentido, la historia. El conocimiento de las cosas singulares, de lo que dijo o hizo Alcibíades, es aquel que permite comprender el ámbito de la acción y la generación, es decir, el ámbito de lo propiamente humano. Desde esta perspectiva, el artista mimético debe ser capaz de comprender la particularidad de lo que allí ocurre; debe poder acceder, a partir de las acciones concretas de los hombres, a un conocimiento esquemático y no con precisión (*lógos týpo kai ouk akribôs*) que, en última instancia, no es más que otra forma de expresar la universalidad a la que se puede aspirar en el ámbito de lo contingente.²⁶

Pese a que estas referencias al *corpus* ofrecen un marco desde el cual interpretar la relación universal-particular planteada en *Poética*, determinar cuáles son las implicancias de dicha relación o en qué radica la universalidad *poética* que se predica en el pa-

²⁵ Del mismo modo que en *Metafísica* afirma que al arte le corresponde reconocer qué acciones son provechosas (*synéneghke*) para determinado grupo de individuos (*toioísde*), pertenecientes a la misma clase, en *Ret.* I 2, 1356a 30-34, Aristóteles subraya que “ningún arte se ocupa (*skopeí*) de lo singular (*tò kath'hékaston*) –la medicina, por ejemplo, no considera qué es saludable para Sócrates o Calias, sino qué lo es para tal (*toióde*) o tales clases de hombres (*toioísde*) (pues esto es lo propio del arte, mientras que lo singular es ilimitado y no objeto de ciencia (*tò dè kath'hékaston*))”.

²⁶ La cuestión de la exactitud a la que puede aspirarse en el ámbito humano constituye, según Osvaldo Guariglia (1997: 54-65), un punto de discusión entre Aristóteles y Platón. Mientras que en la filosofía platónica el criterio de exactitud se asocia indisolublemente al de verdad, en Aristóteles se cuestiona que dicho criterio pueda aplicarse de igual modo a todos los ámbitos de conocimiento y que, además, sea el único criterio con el cual evaluar la pertinencia del conocimiento adquirido. Sobre el “principio de exactitud variable”.

saje de 1451b, no es algo simple o desprovisto de complejidad. De hecho, es una cuestión que ha sido ampliamente debatida, desde posiciones e interpretaciones antagónicas.²⁷ Sin escapar a las dificultades que conlleva esclarecer qué podría entenderse por dicha referencia, creo que es posible esbozar, al menos, una interpretación sobre su alcance en el contexto de la *Poética* y sobre cuál podría ser su injerencia sobre el arte en general. Aceptando la sugerencia de Halliwell (1998: 79 y 2001: 94-95), el contenido del capítulo IX puede ser considerado desde la experiencia cognitiva de la *mímesis*, y de ese modo, articular conceptualmente el *érgon* del poeta a partir del vínculo que establece con los universales.

Visto así, en el *mîmema* confluirán la particularidad de la obra y la universalidad a la que se accede a través de su estructura. Por un lado, la tragedia es una obra de arte particular, concreta, singular, fruto de lo contingente de los materiales a partir de los cuales el artista lleva a cabo su tarea. Pero, por otro, su estructura inteligible, que recupera lo más paradigmático de las acciones, que permite sintetizarlas y darles sentido en una unidad orgánica y lógica, lo reviste de un carácter universal. Estas consideraciones dejan expuesto el principio formal de la diferenciación entre poesía e historia y dan lugar a un juego entre particular-universal que se refleja en la misma composición de las tragedias, en particular, y de las obras de arte, en general.

Denominaré a este juego “dialéctica de la *mímesis*”, desde una perspectiva que intenta resaltar el valor gnoseológico que reviste

²⁷ Desde considerarlo “verdades universales” hasta su negación, un amplio espectro de posiciones ha generado la interpretación de los universales poéticos. Remito a la sucinta presentación que realiza Suñol en 2012: 103-105.

la relación universal-particular, en cuanto origen de una especie singular de conocimiento. Utilizo el término ‘dialéctica’ en el sentido en que Aristóteles lo define en *Tópicos* y *Sobre las Refutaciones Sofísticas*, esto es, como un método de interrogación y crítica.²⁸ La dialéctica es un razonamiento y un discurso que tiene por finalidad “razonar (*syllogízesthai*) sobre todo problema que se nos proponga, a partir de las cosas plausibles (*ex endóxon*), y gracias al cual, si nosotros mismos sostenemos un enunciado, no digamos nada que le sea contrario” (*Top.* I 1, 100a 18-21). Una de las razones por las que Aristóteles considera que la dialéctica es un método útil es porque permite alcanzar las cuestiones primordiales de cada conocimiento (*Top.* I 2, 101a 36-37) y el que observa las cosas comunes (*tà koinà*) en conformidad con el objeto es dialéctico (*SE* 11, 171b 6-7). Aristóteles divide los argumentos dialécticos en comprobación y razonamiento. La comprobación es el camino desde las cosas singulares hasta lo universal, es un argumento más convincente y claro, accesible a la sensación y común a la mayoría, mientras que el razonamiento es más fuerte y efectivo frente a los contradictores (véase *Top.* I 11, 105a 13-18). Teniendo en cuenta estas consideraciones, la predicación de este tipo de argumentación *dialéctica* a la *mímesis*, permite repensar la articulación que se da en la *mímesis* entre universales y particulares, en el sentido de razonar críticamente tanto lo que de particular como de universal pueda haber en la acción humana objeto de la *mímesis*. De manera análoga, tanto la *mímesis* como la *dialéctica* parten de las cosas plausibles (*éndoxa*) de acuerdo a la verosimilitud y la necesidad. En tal sentido, este tipo de argumentación es lo que permitirá que el espectador logre alcan-

²⁸ Sobre la posibilidad o no de utilizar la dialéctica como método de análisis y evaluación de argumentos y las discusiones sobre su aplicación, véase Rossi 2006.

zar el tipo de verdad que es posible adquirir de la contemplación de las obras de arte.

Considero que para dar cuenta del modo en que opera dicho juego dialéctico es preciso recurrir a otro complejo pasaje de *Poética*, en el cual se determinan las causas naturales de la poesía. La primera de dichas causas remite directamente a la *mímesis* y contribuye a determinar su función, como habilidad natural presente en el hombre desde la temprana infancia. En tal sentido, Aristóteles afirma:

El imitar (*tó mimeísthai*), en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación (*mimetikótatón*) y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen (*tàs eikónas*) ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa (*aition*) de esto que aprender (*manthánein*) agrada muchísimo no solo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes (*tàs eikónas*), pues sucede que, al contemplarlas (*theorountas*), aprenden y deducen (*manthánein kai syllogízesthai*) qué es cada cosa (*ti hékaston*), por ejemplo, que este es aquel (*hoûtos ekeînos*). (1448b 5-17)

En este contexto, la *mímesis* es concebida, en primer lugar, como una parte integral de la naturaleza humana, ya que se trata de una disposición o habilidad que acompaña al hombre desde su

nacimiento²⁹; en segundo lugar, se la reconoce como una vía de acceso al conocimiento, pues gracias a ella los hombres obtienen sus primeros aprendizajes; y, finalmente, se admite a la *mímesis* como una fuente de placer, en la medida en que permite el deleite (*khairo*) a través de las imágenes o de aquello que es “puesto ante los ojos”.³⁰ Aristóteles reconoce que el hombre posee una inclinación natural por la imitación que lo diferencia del resto de los animales, aun cuando estos puedan tener comportamientos miméticos (*HA VIII 12, 597b 24-30; IX 7, 612b 17-35*). La diferencia no solo se basa en una cuestión de grados, en el hecho de que el hombre sea el más imitativo de todos los seres (*mimetikótatón*), sino en las consecuencias cognitivas que la *mímesis* tiene para el hombre.

Aristóteles afirma que el placer mimético tiene su origen en aprender y deducir (*manthánein kai syllogízesthai*), en el reconocimiento de lo que cada quien es, como un “éste es aquel” (*hoûtos ekeînos*) (1448b 17). En el caso de la tragedia, la obra sirve de ocasión para exponer lo que le sucede a tales o cuales personajes y a los potenciales espectadores les compete el trabajo de identi-

²⁹ En *EN VI 4, 1140a 20-21*, Aristóteles define al arte como un modo de ser productivo (*héxis poietiké*) acompañado de razón verdadera (*metà lógou alethoûs*). Desde esta perspectiva, la caracterización de la *mímesis* como una habilidad connatural parece reforzar la idea expresada en la *Ética* y en *Metafísica v 20, 1022b 4-14*, donde define al hábito (*héxis*) como “cierto acto (*enérgeiá*) de lo que tiene y de lo que es tenido (*ékhontos kai ekhoménou*)”, es decir, como una posesión. Más adelante define tener (*ékhein*) como “llevar según la propia naturaleza” (*katà tèn autoû phýsin*) (*Met. v 23, 1023a 8-9*). Para un análisis detallado del arte como *héxis* en Aristóteles, véase Aspe Armella 1993: 143-201.

³⁰ Afirmaciones similares del estagirita se encuentran en *Metafísica I 1, 980a 21* donde afirma que “todos los hombres desean (*orégontai*) por naturaleza saber (*toû eidénaî*)” y en *Retórica III 10, 1410b 10-11*, “un fácil aprendizaje (*manthánein*) es, por naturaleza, placentero (*hedý*) a todos”.

ficación y reconocimiento que les permita afirmar que “este es aquel”,³¹ al despojar a la representación mimética de las particularidades y contingencias. Como advierte Martha Nussbaum (1995: 478-479), la historia limita dicho proceso porque “a menudo, los hechos referidos por la historia son tan idiosincráticos que impiden toda identificación. [...]. En cambio, el héroe trágico no es idiosincrático”. De esta manera, la representación del personaje trágico supone cierta generalización que no constriñe el proceso de deducción que Aristóteles plantea, sino que, por el contrario, amplía el espectro de casos posibles que puedan ser reconocidos en su figura.

Sin embargo, no deja de resultar llamativo que el estagirita proponga que el placer que esta operación de identificación puede suscitar, se derive de haber visto previamente un ‘original’. Desde la corriente fenomenológica esta referencialidad, que marca cierta dependencia con lo real, no anula ni cercena el proceso de reconocimiento e identificación, puesto que lo real nunca es un

³¹ En un sentido similar, en *Retórica* I 11, 1371b 8-10, Aristóteles afirma que no es el objeto de la imitación lo que provoca placer, “sino que hay más bien un razonamiento (*syllogismòs*) sobre que esto es aquello (*toûto ekeîno*), de suerte que termina por aprenderse (*manthánein*) algo”. Basándose en la modificación del género de los pronombres demostrativos, Halliwell (2001: 90) subraya el carácter subjetivo que la expresión *hoûto ekeîno* tiene en el contexto de *Poética*. Mientras en dicha obra Aristóteles utiliza la expresión para referirse a individuos, actuales o imaginarios, en *Retórica* el uso del neutro daría cuenta de una ampliación de los “éstos” particulares que pueden ser objeto de identificación. En relación con las implicancias de ambas construcciones lexicales, Valeriano Bozal (1987: 93) señala que en el “este es aquel” y en el “esto es aquello”, “la semejanza se produce en el ser, no en el aparecer”. Esa semejanza no solo es ontológica sino principalmente lingüística, pues solo puede ser construida con el lenguaje y en el medio del lenguaje, de modo que “la ficción mimética no solo nos enseña a ver la realidad, su ‘verdadero sentido’, también ayuda a comprender ‘el verdadero sentido’ del lenguaje mismo”.

prototipo de lo irreal y, en tal sentido, la obra comporta un carácter novedoso ya que “no repite ningún saber, sino que lo inaugura” (Martineau 1976: 452). En tal sentido, los verbos *manthánein* y *syllogízesthai* darían cuenta de un proceso activo que permite pasar, en el caso del aprendizaje, de la percepción (*hórasis*) a la contemplación (*theoría*), de la *morphé* a un *eîdos* y, en el caso del razonamiento, de la multiplicidad de percepciones a la unidad del universal a través de un movimiento de recolección (*syllogé*) de *morphaí*. Así, la imagen (*eikón*) se presenta cumpliendo una doble función: una singular, dada por su carácter individual y por su capacidad de convertirse en objeto de contemplación, y otra universal, ligada a la posibilidad de generar aprendizaje y placer, gracias al reconocimiento.

La *dialéctica de la mimesis* encuentra fundamento en este contexto al definir un proceso de deducción, en cuanto lo singular, las percepciones sensibles, permiten el acceso al conocimiento de lo universal, único objeto posible de la ciencia. En *Acerca del alma*, el estagirita establece este mismo juego dialéctico, pero recurre a las funciones del alma para explicarlo. En tal sentido, afirma que los objetos inteligibles se encuentran en las formas sensibles y que la imagen es condición de posibilidad para que tenga lugar el proceso cognoscitivo

[p]uesto que, al parecer no hay ninguna cosa separable (*kekhorisménon*) al margen de las magnitudes sensibles, los objetos inteligibles se dan en las formas sensibles (*en toîs eîdesi toîs aîsthetoîs*), tanto los llamados objetos abstractos como todos los estados y afecciones de los objetos sensibles. También es por eso que no se podría aprender (*máthoi*) ni comprender (*xyneíe*) nada si no se tiene percepción sensible, y cuando [uno] teoriza, es necesario que a la vez teorice una imagen (*anágke háma phántasma ti*

theoreîn). [...]. Los conceptos no son imágenes, pero no se dan sin imágenes (DA III 8, 432a 2-14).

Ahora bien, la pregunta que surge es cómo es posible dar el salto de lo sensible y particular a lo universal, cuestión ampliamente debatida y que no resulta del todo clara en las formulaciones de Aristóteles, aunque el mismo estagirita brinda algunas pistas para resolver el asunto.³² Para Aristóteles, “todos los universales (*kathólou*) se dan por necesidad (*ex anágkes hypárkhei*) en las cosas (*toîs prágmasin*)” (APo. I 4, 73b 27-28). En ese sentido, la razón por la que dichos universales se encuentran en las cosas es porque son una totalidad (*hólou*) que “abarca una multiplicidad de cosas como sus partes (*mére*)” (Fis. I 1, 184a 25-26). La manera en que se puede acceder a dichos universales es descrita de manera análoga al surgimiento del arte (Met. I 1, 981a 5-7), en el sentido de que ambos requieren de la experiencia sensible, pues “al sobrevenir muchas <sensaciones> de ese tipo, surge ya UNA distinción (*diaphorá*), de modo que en algunos surge un concepto (*lógon*) a partir de la persistencia (*monês*) de tales cosas, y en otros, no” (APo. II 19, 100a 1-9). Así, de las percepciones sensibles surgen la memoria y de la repetición de los actos de la memoria se desarrolla la experiencia, entendida como un universal estabilizado en el alma, que da origen al arte y a la ciencia.³³ Tan-

³² Agradezco a los árbitros del *Boletín de Estética* los comentarios sobre la relación entre dialéctica y proceso de inducción en Aristóteles. Lamentablemente, tratar de desentrañar dicha relación excede ampliamente los objetivos y límites de este trabajo. Sobre esta cuestión puede verse Anagnostopoulos 2009: 101-122 y Groarke 2009: 156-225).

³³ “De la experiencia (*empeirías*) o del universal todo que se ha remansado en el alma (*toû kathólou*) [...], <surge el> principio del arte y de la ciencia, a saber: si se trata de la realización (*perì génesin*), <principio> del arte, si de lo que es (*tò ón*), <principio> de la ciencia”. En este contexto, vale subrayar la importancia que tiene la estabilidad como condición necesaria para que algo sea susceptible

to las percepciones sensibles como los universales son, en cierto sentido, imágenes de la realidad y las relaciones entre ambos se reflejan en el lenguaje y en el arte.

CONSIDERACIONES FINALES

A partir de lo anterior, y aceptando las premisas que afirman que “el arte es el conocimiento (*gnôsis*) de las cosas universales (*tôn kathólou*)” (Met. I 1, 981a 16) y que aquel que es capaz de conocer lo universal “sabe más/mejor (*beltíon*) en cuanto a que se da, que el que sabe lo particular (APo. I 24, 85b 14-15)”, se entienden las razones que motivan al estagirita a introducir el carácter universal que debe predicarse de las acciones y los dichos de los personajes de las obras poéticas en la distinción entre el poeta y el historiador. En la tragedia, tiene lugar una *dialéctica de la mimesis* a partir de la observación de las acciones de los personajes. Al afirmar que la *mimesis* resulta relevante, en la medida que permite el reconocimiento a través de la inferencia “*éste es aquel*” (*hoûtos ekeînos*), Aristóteles le otorga al espectador, receptor de la obra, un papel sumamente importante, en cuanto es quien debe realizar el camino inverso, el proceso de “decodificación” y comprensión del trabajo de producción del artista. Es aquí donde se pone en evidencia el valor cognitivo y filosófico de la obra de arte. Los artistas representan acciones particulares pero no del mismo modo que lo hace el historiador al hablar de Alcibíades, sino que lo hacen a partir de ciertos personajes, acciones y situaciones que se vinculan en un relato siguiendo las leyes de la ve-

de conocimiento, pues el pensamiento alcanza el conocimiento y la comprensión cuando es capaz de detenerse en algún aspecto universal del objeto presente en los particulares (*epístatai pos tà kathólou tò en mérei*) y capaz de describir su estructura conceptual. Véase *Física* VII 3, 247b 1-10 y *Acerca del alma* II 5, 417b 22-24.

rosimilitud y la necesidad, y que logran, a través de su generalización, alcanzar un universal.

Establecer una *dialéctica de la mimesis* en este contexto significa, a mi juicio, un aumento de la racionalidad ficcional que permite dar cuenta de a) la individualidad del arte, producto de los materiales concretos que la componen (esto es, las acciones humanas), b) su universalidad, como la posibilidad de acceder a conocimientos generales (sobre lo que podría hacer o decir determinada clase de hombres) y c) la posibilidad de retornar a lo individual, como resultado en la percepción sensible de una obra de arte (que exige del espectador la puesta en práctica de un proceso activo de inferencias). Ello permite afirmar una rehabilitación *mimética* a partir de la tarea del poeta, como consecuencia del proceso intelectual que exige no solo la elaboración del *mýthos* sino también su contemplación.

Aristóteles logra despojar a la *mimesis* del manto de sospechas que Platón arrojó sobre ella al separarla y oponerla a la verdad filosófica. Desde esta nueva perspectiva, la vara que mide a la *mimesis* es otra; la *alétheia* deja de ser un referente externo al cual adecuarse para comenzar a ser el resultado de un trabajo mimético. La universalidad poética es la clave para entender de qué manera la *mimesis* se vuelve *otra forma* de decir la verdad. Siguiendo al propio Aristóteles, si el “ser” y el “es” significan que algo es verdadero (*alethés*, *Met.* v 7, 1017a 31), reconocer que “éste *es* aquel” implica otra forma de significar y decir al ser, ya no como una verdad fáctica, sino como una particular forma de verdad *poética* que logra enseñar, a quienes estén dispuestos a dejarse persuadir y jugar su juego dialéctico, cuáles pueden ser las consecuencias de la *práxis* humana de acuerdo a lo que ocurre “la mayoría de las veces”.

REFERENCIAS

- ANAGNOSTOPOULOS, Georgios (ed.) (2009), *A Companion to Aristotle* (West Sussex: Wiley-Blackwell).
- ANDERSEN, Øivind y HAARBERG, Jon (eds.). (2001), *Making sense of Aristotle. Essays in Poetics* (Londres: Duckworth).
- ARENDRT, Hannah (1996), *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, traducción de Ana Luisa Poljak Zorzut (Barcelona: Ediciones Península).
- ARISTÓTELES (1946), *Poética*, versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca (México: UNAM).
- ___ (1968), *Poetics*, introduction, commentary and appendixes by Donald William Lucas (Oxford: Clarendon Press).
- ___ (1970), *Metafísica, Vol. I y II*, edición trilingüe de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- ___ (1982), *Tratados de Lógica (Órganon) I: Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofistas*, introducciones, traducciones y notas de Miguel Candel Sanmartín (Madrid: Gredos).
- ___ (1985), *Poética*, edición trilingüe a cargo de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- ___ (1987), *The Poetics of Aristotle*, translation and commentary by Stephen Halliwell (Londres: Duckworth).
- ___ (1989), *Política*, edición bilingüe y traducción por Julián Marías y María Araujo (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales).
- ___ (1992), *Investigación sobre los animales*, introducción de Carlos García Gual, traducción y notas de Julio Pallí Bonet (Madrid: Gredos).
- ___ (1993), *Física I-II*, traducción, introducción y comentario de Marcelo Boeri, (Buenos Aires: Biblos).
- ___ (1994a), *Reproducción de los animales*, introducción, traducción y notas de Ester Sánchez (Madrid: Gredos).
- ___ (1994b), *Retórica*, introducción, traducción y notas de Quintín Racionero (Madrid: Gredos).

- ___ (1995), *Tratados de Lógica (Órganon) II: Sobre la interpretación, Analíticos Primeros, Analíticos Segundos*, introducciones, traducciones y notas de Miguel Candel Sanmartín (Madrid: Gredos).
- ___ (1996), *Acerca del cielo. Meteorológicos*, introducción, traducción y notas de Miguel Candel Sanmartín (Madrid: Gredos)
- ___ (2000), *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, introducción de Emilio Lledó Iñigo, traducción y notas de Julio Pallí Bonet, (Madrid: Gredos).
- ___ (2002), *Poética*, prólogo, traducción y notas de Antonio López Eire, (Madrid: Istmo).
- ___ (2004), *Poética*, traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott, (Buenos Aires: Colihue).
- ___ (2005), *Fragmentos*, introducción, traducción y notas de Álvaro Vallejo Campos (Madrid: Gredos).
- ___ (2010), *Acerca del alma-De Anima-*, traducción, notas, prólogo e introducción Marcelo Boeri (Buenos Aires: Colihue).
- ASPE ARMELLA, Virginia (1993), *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles* (México: Fondo de Cultura Económica).
- BALDRY, Harold Caparne (1957), "The interpretation of 'Poetics' ch. IX" *Phronesis*, 2, 1, 41-45.
- BARBERO, Santiago (2004), *La noción de mimesis en Aristóteles* (Córdoba: Ediciones del Copista).
- BENVENISTE, Émile (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* (París: Les Éditions de Minuit).
- BOZAL, Valeriano (1987), *Mimesis: las imágenes y las cosas* (Madrid: Visor-La balsa de Medusa).
- CASTILLO MERLO, Mariana (2015), "Acerca de la relación *mimesis-mûthos* en la *Poética* de Aristóteles: en torno a los criterios de necesidad y verosimilitud", *Tópicos. Revista de Filosofía*, 48: 201-224. Disponible en <http://topicosojs.up.edu.mx/ojs/index.php/topicos/article/view/728>
- CHANTRAINE, Pierre (1977), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (París: Les Editions Klincksieck).
- CONNOR, W. Robert (1990), "Historiografía en el siglo IV y en el período helenístico", en Easterling y Knox (1990: 498-512).
- DE STE. CROIX, Geoffrey Ernest Maurice (1992), "Aristotle on History and Poetry", en Rorty (1992: 23-31).
- EASTERLING, Patricia Elizabeth y KNOX, Bernard MacGregor Walter (eds.), (1990), *Historia de la Literatura Clásica I. Literatura Griega* (Madrid: Gredos).
- ELSE, Gerald (1957), *Aristotle's Poetics: The Argument* (Leiden: E. J. Brill & The State University of Iowa).
- FINLEY, Moses (1984), *Uso y abuso de la historia*, traducción de Antonio Pérez-Ramos (Barcelona: Crítica).
- GALLEGO, Julián (2003), *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política* (Buenos Aires: Miño y Dávila).
- GOSSMAN, Lionel (1990), *Between History and Literature* (Cambridge: Harvard University Press).
- GRAY, Vivienne (1987), "Mimesis in Greek Historical Theory", *The American Journal of Philology*, 108, 3: 467-486.
- GROARKE, Louis (2009), *An Aristotelian Account of Induction: Creating Something from Nothing* (Quebec: McGill-Queen's University Press).
- GUARIGLIA, Osvaldo (1997), *La ética en Aristóteles o la moral de la virtud* (Buenos Aires: Eudeba).
- HALLIWELL, Stephen (1990), "Aristotelian Mimesis Reevaluated", *Journal of the History of Philosophy*, 28, 4: 487-510.
- ___ (1998), *Aristotle's Poetics* (Chicago: University of Chicago Press).
- ___ (2001), "Aristotelian mimesis and human understanding", en Andersen y Haarberg (2001: 87-107).
- ___ (2002), *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton: Princeton University Press).
- HARTOG, François (2003), *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*, traducción de Daniel Zadunaisky, revisión del griego de César Guelerman (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

- HEATH, Malcolm (1991), "The Universality of Poetry in Aristotle's *Poetics*", *Classical Quarterly*, 41 (2): 389-402.
- HERÓDOTO (1992), *Historia*, traducción y notas de Carlos Schrader, introducción de Francisco Adrados (Madrid: Gredos).
- HOMERO (1991), *Iliada*, traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes (Madrid: Gredos).
- IMMERWAHR, Henry Rudolph (1990), "Elementos comunes de la historiografía del siglo V", en Easterling y Knox (1990: 497-498).
- KANNICHT, Richard (1976), "Handlung als Grundbegriff der Aristotelischen Theorie des Dramas", *Poetica*, 8: 326-336.
- LATTE, Kurt et. al. (1958), *Entretiens sur l'Antiquité classique IV: Histoire et historiens dans l'Antiquité* (Ginebra: Fondation Hardt).
- LLEDÓ, Emilio (1996), *Lenguaje e Historia* (Madrid: Taurus).
- LOUIS, Pierre (1955), "Le mot 'istoria' chez Aristote", *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 3 (29), 81: 39-44.
- MARTINEAU, Emmanuel (1976), "Mimèsis dans la 'Poétique' : pour une solution phénoménologique (à propos d'un livre récent)", *Revue Métaphysique et Morale*, 81, 4: 438-466.
- MARTÍNEZ Marzoa, Felipe (2006), *El decir griego* (Madrid: Visor-La balsa de Medusa).
- MOMIGLIANO, Arnaldo (1984), *La historiografía griega*, traducción de José Martínez Gázquez (Barcelona: Crítica).
- NUSSBAUM, Martha (1995), *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, traducción de Antonio Ballesteros Jaraiz (Madrid: Visor-La balsa de Medusa).
- PARTNER, Nancy (2013), "The Fundamental Things Apply: Aristotle's Narrative Theory and The Classical Origins of Postmodern History", en Partner y Foot (2013: 495-507).
- PARTNER, Nancy y FOOT, Sarah (2013), *The Sage Handbook of Historical Theory* (Londres: Sage Publications Limited).
- PLATÓN (1987), *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, traducciones, introducciones y notas por Julio Calonge Ruiz, Eduardo Acosta Méndez, Francisco J. Olivieri y José Luis Calvo (Madrid: Gredos).
- ___ (1988a), *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, traducciones, introducciones y notas por Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Iñigo (Madrid: Gredos).
- ___ (1988b), *Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, traducciones, introducciones y notas por María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero (Madrid: Gredos).
- PUCCI, Pietro (1977), *Hesiod and the Language of Poetry* (Baltimore: John Hopkins University Press).
- RAAFLAUB, Kurt A., OBER, Josiah y WALLACE, Robert (2007), *Origins of Democracy in Ancient Greece*, (Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press).
- RANCIÈRE, Jacques (2019), *Los bordes de la ficción*, traducción de Mónica Herrero (Buenos Aires: Edhasa).
- REY PUENTE, Fernando (2001), *Os sentidos do tempo em Aristóteles* (San Pablo: Edições Loyola).
- RICŒUR, Paul (1995), *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, traducción de Agustín Neira (México: Siglo XXI).
- RORTY, Amélie (1992), *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton: Princeton University Press).
- ROSSI, Gabriela (2006), "Desanudando argumentos. Las aplicaciones filosóficas de la dialéctica según las «Refutaciones sofísticas»", *Méthesis* 19 (2006): 79-109. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/43738768>.
- SUÑOL, Viviana (2012), *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles* (La Plata, EDULP).
- TRUEBA ATIENZA, Carmen (2004), *Ética y tragedia en Aristóteles* (México: UAM-Anthropos).
- TUCÍDIDES (1988), *Historia de la Guerra del Peloponeso*, edición y traducción de Francisco Romero Cruz (Madrid: Cátedra).

- VIDAL NAQUET, Pierre (2004), *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Antigua Grecia*, traducción de Mar Llinares García (Madrid: Abada).
- VON FRITZ, Kurt (1958), "Die Bedeutung des Aristoteles für die Geschichtsschreibung", en Latte *et. al.* (1958: 83-145).
- WALBANK, Frank William (1960), "History and Tragedy", *Historia*, ix: 216: 234.
- WALLACE, Robert (2007), "Revolutions and a New Order in Solonian Athens and Archaic Greece", en Raaflaub, Ober y Wallace (2007: 49-82).
- WHITE, Hayden (2003), *El texto histórico como artefacto literario*, traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino (Barcelona: Paidós).

LA CONCEPCIÓN SARTREANA DE LA POESÍA **Fracaso, negatividad y compromiso**

Santiago Bellocq

Santiago Belloccq

Universidad Nacional de San Martín

La concepción sartreana de la poesía: fracaso, negatividad y compromiso

DOI: 10.36446/be.2019.49.59

Resumen

El siguiente trabajo aborda los desarrollos de Jean-Paul Sartre sobre la cuestión de la poesía, los proyectos poéticos y su posibilidad de compromiso en *Situations II*, sus biografías existenciales *Baudelaire* y *Saint Genet* y su estudio de la poesía negra y malgache publicado como *Orphée noir*. Más allá de las críticas que se le han hecho de ignorar la esencia del fenómeno poético, una lectura atenta permite mostrar cómo su concepción sobre la poesía ha virado con los años al punto de considerarla una herramienta tan poderosa como la prosa para suscitar el compromiso y el llamamiento a la libertad mediante una operación negativa en la que refleja críticamente al hombre al manifestar su esencia como conflicto irresoluble y fracaso.

Palabras clave

Biografía existencial – Poesía negra – Baudelaire – Genet – Mallarmé

Sartre's conception of poetry: Between failure, negativity and commitment

Abstract

This work develops Jean-Paul Sartre's approaches to the issue of Poetry, the poetic projects and its possibility of commitment on *Situations II*, his existential biographies *Baudelaire* and *Saint Genet*, and his study on black poetry in *Orphée noir*. Despite the critics that had been made to him arguing that he didn't understand the essence of the poetic phenomenon, an attentive reading may show how Sartre's idea of poetry has turned with time, to the point of considering it a tool as strong as prose to arouse commitment and freedom by a negative operation in which critically reflects mankind's essence as an unsolvable conflict and failure.

Keywords

Existential biography – Black poetry – Baudelaire – Genet – Mallarmé

Recibido: 28/03/19. Aprobado: 12/12/19.

1. EL PROYECTO POÉTICO COMO IMPOSIBILIDAD Y FRACASO

La relación de Jean-Paul Sartre con la poesía, sabemos, ha sido muy ambivalente a lo largo de los años. El filósofo francés, tan enclavado en la escritura en prosa, había llegado incluso a lamentar el no haber sido poeta,¹ mientras que, por otra parte, a veces parecía justificar las acusaciones que se le habían hecho de detestar o no valorar la poesía. Esta variabilidad, mezcla de fascinación y reserva frente al hecho poético, se ha expresado con claridad a lo largo de sus obras basculando de un lado a otro con el paso de los años de acuerdo con las problemáticas de cada momento, a cada situación. Así, hacia 1947, por los fuegos de la época, la poesía es relegada al punto de parecer rebajada como aparenta presentarse en *Situations II* y en el *Baudelaire*, mientras que hacia 1948 y en los años inmediatamente subsiguientes se ejerce un

¹ “Me da rabia no ser poeta, de estar tan pesadamente atado a la prosa. Querría poder crear esos objetos centelleantes y absurdos, los poemas, parecidos a un navío en una botella y que son como la eternidad de un instante. Pero hay en mí algo trabado, un pudor secreto, un cinismo demasiado largamente aprendido, y también la desgracia: mis sentimientos no han encontrado su lenguaje, los siento, muevo un dedo tímido y, desde que los toco, los cambio en prosa. La elección de las palabras me traiciona” (Sartre 1995: 564). Paradójicamente, dos semanas antes, habiendo recibido unos poemas de Alain Borne, se dispuso a escribir un poema que reproduce en sus cuadernos “por mortificación”; al releerlo, expresa que se llena de vergüenza no sólo porque el poema es malo sino precisamente por el hecho de ser un poema, es decir, “una obscenidad”.

ligero cambio donde el autor comienza a indagar con más entusiasmo sobre ciertos elementos que engloban el quehacer poético, en ciertos poetas particulares como podrían ser Jean Genet y Stéphane Mallarmé. A pesar de las críticas, Sartre bien aclara que no es ni puede ser “antipoético” o contrario a la poesía, ya que sería lo mismo decir que es contrario al agua o al aire; es decir, contrario a algo de algún modo *esencial*. El punto de vista y las perspectivas de análisis parecerían variar, entonces, de acuerdo con las necesidades de la situación.

Ya en *Situations II* expone las sustanciales diferencias que separan a la prosa y la poesía no tanto por su métrica¹ sino desde la manera en que ambas usan el lenguaje; lo que resta precisar es en qué sentido la poesía puede también ser presentada como una herramienta crítica que refleje al hombre y a la sociedad en su libertad y en su esencia contradictoria, y hasta dónde un poeta puede “comprometerse” o no. La clave radicará, arriesgo, en el equilibrio de negatividad o positividad que pueda haber en la poesía, o lo que en este caso es lo mismo, la dosis de triunfo o fracaso. Para Sartre, la poesía es un “quien pierde, gana”, y el poeta auténtico “opta por perder hasta morir para ganar”. Pero esto no por mero derrotismo decadente o por el nihilismo poético que vemos aparecer en la literatura del siglo XIX, sino porque el poeta es “el hombre que se compromete a perder [...]”; está seguro del

¹ Distinción clásica que puede apreciarse, por ejemplo, en Jean-Marie Schaeffer: “La oposición entre poesía y prosa radica en la presencia o ausencia de rasgos métricos y prosódicos, ya que la prosa carece de rasgos métricos y prosódicos pertinentes, y su empleo puede considerarse como algo negativo [...]. Durante mucho tiempo esta distinción coincidió además con la de literatura y no literatura” (Schaeffer 2006 [1989]: 80), algo que Sartre parece haber tomado sin grandes consideraciones en tanto, al menos en *Situations II*, identifica literatura exclusivamente con su forma prosaica.

fracaso total de la empresa humana y se dispone a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar, con su derrota particular, la derrota humana en general [...] derrota que esconde toda victoria” (Sartre 1948 [2008]: 275). Aparece en esta atestación la idea fundamental del compromiso-en-testimoniar-el-fracaso-total que caracteriza a todo poeta, que revela lo que hay de *imposible* en toda empresa humana, y, por consiguiente, que revela un rasgo esencial de la existencia:

Si [el fracaso] es amado y reconocido a la vez, es Poesía [...], amor de lo imposible. El hombre auténtico no puede hacer que no sea por algún lado poético [...] La poesía salva el fracaso en tanto que tal, persuade al hombre que hay un absoluto. Ese absoluto es el hombre. (Sartre 1983: 42 y 46)

¿En dónde se funda este fracaso, esta imposibilidad? El triunfo del prosista es que presenta el acto en lo real, donde por lo general su acción busca colmar cierta necesidad (histórica, social, etc.) y así su uso del lenguaje es un “medio” para alcanzar la libertad. La prosa compromete de manera directa al lector porque le exige inmiscuirse en ese proceso transparente y dinámico de la construcción del sentido: como señala Jameson, “la distancia entre la oración y su significado debe ser llenada con la subjetividad del mismo lector tal como la distancia entre la conciencia y la facticidad le conduce a la complicidad, lo que le hace asumir y vivir esta facticidad en vez de abolirla” (Jameson 1961: 201). En una “literatura de la conciencia” se manifiesta ésta como una instancia pura, impersonal, como un vacío siempre arrojado al hilo de la significación propuesto por el autor.

Ahora bien, el poeta invierte el orden del mundo y su relación con él por este trucaje que hace con las palabras: las cosas intramundanas en las que la acción real ocurría pasan a lo inesencial y se cambian en pretextos relativamente al acto que deviene ahora su propio fin. Pero esto no implica un escape fuera del mundo, sino una forma de apropiación: el mundo permanece inesencial, pero sin embargo permanece ahí, como “pretexto para la derrota” al haber perdido su referencialidad utilitaria, y no desaparece en la nada, sino que queda como flotando sobre un vacío de irrealidad. En la prosa y en la vida, cuando el hombre triunfa en su empresa se “hunde en la colectividad utilitaria”, como si fuera otra herramienta más que se pierde en esa estructura referencial que es el mundo. Es por eso por lo que “*sólo el fracaso, al detener como una pantalla la serie infinita de sus proyectos, devuelve el hombre a sí mismo, a su pureza* [poniéndolo como absoluto y libertad]. El mundo sigue siendo lo inesencial, pero ahí está ahora como pretexto para la derrota. La finalidad de la [palabra-]cosa consiste en devolver al hombre a sí mismo cerrándole el camino” (Sartre 1948 [2008]: 274), como si se viera obligado a reconocerse forzosamente por medio de aquel objeto extraño que es la palabra poética. El fracaso se transforma así en una forma de salvación, en el modo de la poesía, y radica así en la misma concepción de la palabra-cosa: como el verso deja de ser un medio de transmisión, el fracaso acontece como esta imposibilidad de transmitir un significado. Sartre alarga el uso de esta idea, y extiende la imposibilidad a la misma palabra, transforma la imposibilidad en una *cosa*: “si es verdad que la palabra es una traición y que la comunicación es imposible, cada palabra [...] recobra su individualidad, se convierte en instrumento de nuestra derrota y encubridora de lo incommunicable [...]; fracasada la comunicación de la prosa, el sentido mismo de la palabra se convierte en lo incommunicable puro” (*ibid.*). Esto se traducirá en el poema, ese

“ser ambiguo en el que se inscribe la nada (a saber, la ‘subjetividad’ del poeta) mientras que posee la ‘objetividad’ de la cosa [...] Es precisamente ahí que el ‘proyecto imposible’ que es la unificación no sintética de la contradicción sujeto-objeto se une a la obra poética” (Pagès, Schumm *et al.* 2013: 145). Como desarrollará luego en el *Saint Genet*, “la existencia se agota en *mantener* un conflicto sin solución; el poema, sea poema escrito o poema objeto, es ese mismo conflicto pero en reposo, inscrito en la calma del ser” (Sartre 1952: 307); así es que la elección originaria del fracaso pertenece esencialmente a lo imposible, y sin embargo el poeta está en condiciones de presentarlo bajo la forma de la obra poética aunque eso desemboque en aquel “compromiso” que terminará por autodestruir al poeta mismo.

Eso es lo que desarrollaremos en este trabajo, analizando las derivas de la negatividad poética en su potencia destructora de cada para-sí, del mundo, de la sociedad y del lenguaje a través del estudio que Sartre ha realizado sobre el proyecto poético de Charles Baudelaire, Genet y los poetas negros reunidos en *Orphée Noir*. Haré también, por cuestiones de extensión, una breve² referencia a la lectura que realiza sobre Mallarmé, en tanto con él alcanza su reflexión sobre la poesía su más alta consideración.

2. EL PSICOANÁLISIS EXISTENCIAL DE BAUDELAIRE Y SU ELECCIÓN ORIGINARIA

Más allá de las divergencias de tonalidad y longitud, las biografías existenciales de Sartre buscan dar cuenta experiencialmente del nacimiento y desarrollo no solo de una vocación artística par-

² Para un abordaje intensivo de la lectura que Sartre hace de Mallarmé, remito a Bellocq 2019.

ticular sino de todo un proyecto existencial originario. Si son “existenciales” es precisamente porque “tratan de reconstruir la vida del sujeto biográfico no desde fuera como siendo vista por un espectador académico sino desde dentro, como un proceso de experiencia dinámico” (Scriven 1984: 45): es la concreción del psicoanálisis existencial. La idea es captar la libertad del individuo humano en movimiento, luchando por insertarse en un mundo que le es generalmente hostil mediante el descubrimiento de la actividad artística-literaria como una “solución” a los problemas de la existencia. Parecería que, en el ejemplo de Baudelaire, se ha dado un caso donde se ha ocultado esta elección mediante la mala fe, en un arrojado hacia cierto grado de pasividad.³

Es cierto que podemos reconocer un tinte de “crudeza” en la lectura sartreana de Baudelaire, que no veremos en otras biografías existenciales; probablemente, porque la situación del escritor así lo pedía.⁴ Por ello, la evaluación del poeta será fundamentalmente negativa. Preocupado por sostener su filosofía de la libertad, lo que encuentra en el poeta es una constante inautenticidad por su miedoso escape de su libertad: su vida es la historia de un hom-

³ Hay que tener en cuenta que, más allá de lo que expondremos a continuación, el propio Sartre (1972 [1973]: 85) refutó la calidad de esta primera biografía existencial, diciendo que el estudio y el libro era “muy insuficiente, incluso extremadamente malo”.

⁴ “El texto *Baudelaire* fue publicado en 1946 en un tiempo en que Sartre está convencido que la única postura aceptable que el escritor puede adoptar es la de la negación total. La literatura debe ser escrita ‘contra’ el público; el Baudelaire es consecuentemente escrito ‘contra’ el lector [...]. El lector se transformó en el ‘otro’, separado del escritor por una ideología de opresión [...]. *Baudelaire* es uno de los textos más destructivos de Sartre, un momento de extrema negación, un espejo de llamas consumiendo todo lo reflejado en él, un texto negativo apuntado directamente al alienado lector burgués de la postguerra” (Scriven 1984: 52).

bre que vive en la mala fe, escondiéndose detrás de la protección de los valores establecidos al mismo tiempo que finge romperlos; pero que, sin embargo, al mismo tiempo y a su pesar, manifiesta finalmente la libertad a lo largo de su poesía:

Baudelaire siempre se ha sentido libre [...]; quiso tapar esta libertad a sus propios ojos, pero de un extremo al otro de su obra y de su correspondencia ella se afirma, resplandece a pesar suyo [...]. Es libre, lo cual quiere decir que no puede encontrar en sí ni fuera de sí recurso alguno contra su libertad. Se inclina sobre ella, siente vértigo delante de ese abismo. (Sartre 1947: 30)

El poeta busca verse reflejado, pero lo primero que encuentra es la condición humana y el absurdo de su existencia libre, su contingente deber de hacerse-para-ser; en otras palabras, descubre su conciencia como la Nada. Por ello querrá ocultar siempre esos “pensamientos desagradables”, a la vez que buscará encontrar su naturaleza en la mirada de los demás, casi convirtiéndose en en-sí:

[...]diremos que quiso ser. [...] Quiere ser un objeto, pero no un puro dato de azar; [...] se *salvará* si puede establecerse que [esta cosa –él] se ha creado a sí misma y que se sostiene a sí misma en el ser. Llegamos así al modo de presencia de la conciencia y de la libertad que llamamos *existencia*. Baudelaire no puede ni quiere vivir el *ser* o la *existencia* hasta el fin. No bien se deja llevar a una de las dos partes, se refugia enseguida en la otra. (Sartre 1947: 57)

El poeta oscila sin terminar de asumir ninguna de las dos formas de ser –o manteniendo ambas en una contradicción constante, contradicción que será la fuente de su poesía. En efecto, la unión objetiva (a sus ojos) de ser y existencia es lo que tratan de reali-

zar sus poemas (Sartre 1947: 133). Al pasar del momento pasivo al momento activo de la existencia espontánea y libre, toma conciencia de que es totalmente responsable de sí y que debe ser él quien cree sus propios valores, el sentido del mundo y el de su propia vida. El hombre es definido por la creación, no por la acción a la cual concibe como perteneciente a un sistema determinado de causalidad física; en el poeta, esto se traducirá como potencia de creación y destrucción, pareja donde surgen, de una manera u otra, acontecimientos absolutos. “Baudelaire otorgó tal valor a esta producción *ex nihilo*, para él caracterizadora del *espíritu*, que la atonía totalmente contemplativa de su vida está atravesada de parte en parte por un impulso creador” (Sartre 1947: 32). Este poeta siente como nadie tal “misión de la conciencia”, y hace brotar en el mundo la *significación* por la que opera en todos los planos una creación continua:

la totalidad del mundo será significativa, y en ese orden jerárquico de objetos que consiente en perderse para indicar otros, Baudelaire encontrará su imagen [...]; en el universo significativo, Baudelaire se recupera [...]. Tal es el término de los esfuerzos de Baudelaire: apoderarse de sí mismo, en su eterna “diferencia”, realizar su Alteridad identificándose con el Mundo entero. (Sartre 1947: 128)

Esta realidad simbólica y significativa es el poeta mismo desdoblado: esta es la fuente de la concepción del “narcisismo” poético que Sartre luego plantea en *Situations II*, donde opera una suerte de fusión entre palabra-sentido-cosa-mundo-escritor. El “hecho poético” baudelaireano, que Sartre luego extiende al resto de poetas post-románticos del siglo XIX, consiste precisamente en perseguir esa síntesis de existencia y ser que es esencialmente imposible, pero que cuya búsqueda conduce a la transformación de objetos del mundo en símbolos de esa realidad imaginaria-

mente posible, y al posterior intento de apropiación-identificación con ellos mediante la contemplación. Es lo que Baudelaire llama lo *espiritual*, que es un ser y que se manifiesta como tal con su objetividad, su cohesión, permanencia, identidad; pero que sin embargo no *es* del todo pues contiene en sí cierta ausencia, como estando permanentemente suspendido entre el ser y la nada: es el poema, donde la palabra es a la vez sustrato material y al mismo tiempo lo irreal significado, donde todo es *símbolo*. Para Sartre, nadie vivió más profundamente que Baudelaire, en su contradicción insuperable, la actividad creadora: la poesía, en él, tenía por función constituirlo mediante el reflejo narcisista de sí a través del mundo simbolizado; sin embargo, se queda a medio camino, en la construcción de la forma, pero no del contenido: éste, si existe, será su ser como Pasado, como aquello que el en-sí lleva a rastras en tanto negación del presente.

Lo que surge finalmente tras todo este “culto baudelaireano de la diferencia” es la concreción mediante la poesía de la singularidad, como diferenciación con los otros, por un proceso de negatividad (negación que es afirmación de sí):

[...] llegamos aquí a la elección original que Baudelaire hizo de sí mismo, a ese compromiso absoluto por el cual cada uno de nosotros decide en una situación particular lo que será y lo que es [...] Experimentó que era *otro* por el brusco descubrimiento de su existencia individual, pero al mismo tiempo afirmó y tomó a su cargo esta alteridad, con humillación, rencor y orgullo [...]; con violencia terca y desolada, se *hizo* otro. (Sartre 1947: 15, el resaltado nos pertenece)

Su rechazo total a su sociedad y su familia, su “vivir su tiempo a contrapelo”, es contradictoriamente irresponsabilidad y no comprometimiento en su época, y construcción de sí al margen de lo establecido en la creación de otra escala de valores, en la elección del Mal⁵ como fundamento de su negatividad. La conclusión de esta elección sería naturalmente el suicidio, como resultado del pretender considerar su vida como algo irremediable y eternamente realizado, como el paso definitivo al en-sí; pero como obviamente hace falta sobrevivirse de algún modo para gozar del fruto de su muerte, optará por todas las variantes del suicidio como serán la impotencia y la destrucción radical, destrucción que se identifica con la poesía.

De esta manera, concluye Sartre, Baudelaire “eligió existir para sí mismo como era para los otros” (Sartre 1947: 55), quiso que su libertad apareciera como una naturaleza-en-sí. Esta imagen de sí mismo, así como este proyecto existencial originario, son ambos *imposibles*, ambos concluyen en *fracaso*. Ahora bien, como vimos más arriba, la poesía es precisamente este amor por el fracaso, es en sí misma “la derrota que esconde cada victoria”. A pesar de la inautenticidad de Baudelaire, quizás se puede vislumbrar desde su experiencia este carácter de fracaso de cada proyecto humano, donde la síntesis “universalmente” deseada de convertirse

⁵ La noción de Mal, que no debe entenderse por mal moral, está íntimamente ligada a la poesía como veremos a propósito de Genet. En el caso de Baudelaire, el Mal es el único camino que tiene para afirmar su libertad pues, en un mundo teocrático de “Bien”, la libertad solo puede ser vertiginosa si está infinitamente equivocada; solo puede ser única y singular en un universo comprometido enteramente en el Bien si lo reconoce a éste para negarlo en la afirmación de su contrario. De esto resulta uno de los valores fundamentales de la poesía, que es devolverle al hombre una imagen auténtica de sí; y en este caso, “el que se condena adquiere una soledad que es como la imagen debilitada de la gran soledad del hombre realmente libre” (Sartre 1947: 51-55)

en un en-sí-para-sí, de convertirse en Dios, se torna imposible, como en el caso de este poeta quien quería ser [en-sí] y existir [para-sí] al mismo tiempo. Baudelaire testimonia desde su mala fe la tragedia propia de cada historia humana; su vida, con su destrucción-afirmación de sí, nos refleja nuestro propio movimiento a la vez que recalca la potencia destructora-creadora que la poesía tiene para espejarnos y así destruirnos-afirmarnos, lo que es de algún modo *hacernos*.

3. SAINT GENET: LA DESTRUCCIÓN DEL LENGUAJE Y DE SÍ POR LA IRREALIZACIÓN POÉTICA

Publicado en 1952, *Saint Genet, comédien et martyr* es una obra monumental de más de 650 páginas que Sartre comenzó a escribir en 1949. Debiendo ser originalmente el prólogo a las obras completas de Genet que publicaría Gallimard, Sartre vivió una especie de obsesión con quien era su amigo desde 1944, viendo en él una encarnación lúcida y ejemplar de los vaivenes y devenires propios de toda existencia contradictoria. Sobrepassando masivamente lo que fue su primera biografía existencial, el *Baudelaire*, este tomo de psicoanálisis existencial desarrolla y viene a “concretar” mediante el análisis de un ejemplo de carne y hueso no sólo las teorías desarrolladas en *El ser y la nada*, sino también los nuevos elementos técnicos adquiridos en el compromiso político de la post guerra. Preocupado por el desarrollo de una moral, como él mismo siempre afirmó y como comprobamos en sus *Cahiers pour une morale*, Sartre expone aquí una ética “imposible y necesaria” que busca reflejar a la sociedad (“Genet es nosotros mismos, por eso hay que leerlo”) para que ésta tome conciencia de las prácticas objetivantes, estigmatizantes y criminales que ejerce de manera muchas veces ignorante. Como bien señala Scriven, “es consecuentemente una biografía de nosotros mis-

mos, un espejo-imagen del crimen y el castigo, la culpa y la responsabilidad de nuestra época histórica [...] Genet es al mismo tiempo un símbolo de lo grotesco de las prácticas sociales burguesas y de la magnificencia de la voluntad humana de sobreponerse ante la más terrible adversidad” (Scriven 1984: 64-65).

Esta biografía existencial, mucho más pretenciosa que la de Baudelaire, incorpora una serie de reflexiones en torno a la poesía y el valor del lenguaje que serán altamente fructuosas para exponer cómo es que una existencia puede recrearse en libertad mediante la palabra. En línea con lo que hemos desarrollado en el párrafo anterior, la operación de Genet se inserta claramente en la categoría del “hecho poético”: prefiriendo la nada al ser, la imaginación a lo real, la tensión al gozo, este poeta persigue sistemáticamente lo imposible. Pero su opción por el fracaso esencial a toda poesía es mucho más radical que en Baudelaire, y lleva su apuesta por el Mal a niveles más extremos y auténticos. Como veremos, en este texto se nos presentarán de manera casi indisoluble la trinidad mal-belleza-poesía, tres aristas clave de la negatividad pura.

El Mal, primeramente, es la unidad de todos los impulsos de criticar, juzgar, rechazar, es lo Otro y es sí mismo en tanto que Genet es para sí otro diferente, haciendo suya la famosa expresión de Rimbaud. Su concepto tiene en Sartre varios puntos a analizar, siendo el fundamental su relación con la nada y la negatividad, así como la relación que tiene con el “Bien”, analogado al ser: “el Mal, siendo primero lo otro que el Ser, es relativo en su esencia; pero como es otro absolutamente y no desde tal o tal aspecto particular, es necesario que sea absoluto a su manera” (Sartre

1952: 36).⁶ Absoluto y relativo al mismo tiempo, es a la vez un principio abstracto y una voluntad singular de negación, pues necesita constantemente de una elección libre de un para-sí para sostenerse como “infestando” al bien; no es vertiginoso más que por su propia nada. Pero es esta nada la que se tienta a sí misma, pues es la libertad tentándose a sí, la posibilidad creadora de ser un comienzo absoluto:

El no-ser me atrae o, si se prefiere, yo me atraigo del fondo del no-ser [...]; absorto en concebir el no-ser soy todavía conciencia o, si se quiere, presencia de la nada a sí; ésta trinidad de la nada representada o *pura apariencia* [...] no tiene otro ser más que la conciencia de ser, y por ello no tiene ningún apoyo, ningún sostén fuera de sí [...] Así es que el mal es la ausencia de motivos sugiriéndome inventar mis motivos, es *la destrucción del ser concebida como creación de la apariencia*. Veremos que esta última formulación puede aplicarse rigurosamente a la estética de Genet. Es que el Mal se llama simplemente lo Imaginario. (Sartre 1952: 182-183, el resaltado nos pertenece)

Esta actividad creadora, casi nietzscheana, culmina en la síntesis irresoluble del no-ser del ser y del ser del no-ser, y será el blanco de los intentos de Genet en remplazar el mundo entero por imágenes, por apariencias lingüísticas, por símbolos: es la destrucción del universo que tanto anhelaban los poetas del XIX, pero entendida como irrealización. En una vida imaginaria, la imagen es la mediación inconsistente que refleja a Narciso a sí, como la palabra-cosa remitía todo el mundo a Baudelaire; pero no es una actividad etérea que sobrevuela el mundo sin tocarlo, sino que “puede haber una causalidad de lo imaginario. La nada, sin dejar

⁶ Véase la semejanza con las relaciones del para-sí con el en-sí según *El ser y la nada*.

de ser nada, puede producir efectos reales” (Sartre 1952: 411). Para ello deberá usarse como un arma, un medio de acción sobre los otros: “el soñador debe contaminar a los otros con su sueño, debe dejarlos caer adentro [...], como un agente de irrealización” (Sartre 1952: 412). Si uno presentara la irrealización como un *valor* a los otros, si se la propusiera como el fin de la actividad humana, podría llegar a suceder que los otros se “irrealizaran” voluntariamente; es ahí cuando el soñador se convierte en esteta, en artista.

Ya sabemos que, siguiendo a *El ser y la Nada*, el objeto propio de la libertad es el valor, poco importa si se lo considera como un ideal irrealizable o como el ser que está más allá del ser. En el caso del bien, lo que prima es el ser, y toda actividad se somete a él como bien ejemplifican las conductas cotidianas de los hombres. Pero, en el caso del artista, lo que prima es el valor, y por ello es que elige el mal; si prefiere la apariencia a la realidad, el vértigo, será que el Mal se disfraza de valor, dando lugar así a la Belleza. Si “la nada es el fin absoluto del ser”, entonces la belleza será el estallido mismo de la realidad:

La Belleza no aparece primero para provocar luego la irrealización del ser; ella es el proceso mismo de la irrealización [...] Cuando la irrealización del mundo se le impone a pesar suyo como un acontecimiento exterior, Genet da el nombre de belleza a la necesidad objetiva de esta transformación. Así la Belleza no es ni una apariencia ni un ser, sino una relación: la transformación del ser en apariencia. (Sartre 1952: 420)

Es, básicamente, la proclamación del triunfo de la Nada. La poesía será aquí el mal abatido pero más malvado todavía en su impotencia; la belleza es el mal triunfante, el “extraño infierno” que es

el rostro aterrador de la Negatividad. Pero he aquí que este evento de deflagración de lo real tiene también él su alcance “social”: esta nada que devora el ser “es el reverso de una acción liberadora [pues] una libertad no tiene más que una manera de dirigirse a otra: exigiendo” (Sartre 1952: 422).⁷ Gratuito y destructor, el acto será más elegante si se da para una mayor cantidad de espectadores. Entonces, “la Belleza recuerda a Genet su proyecto: hay que inquietar al hombre honesto, hurtarle el piso sobre sus pasos, hacerle dudar de la moral y del Bien” (Sartre 1952: 422-423). ¿Hay acaso una gran diferencia con la función crítica que ejerce la prosa según lo visto en *¿Qué es la literatura?* Parece que asistimos, con Genet, a la proclamación de cierta función social de la poesía, obviamente con sus modos y sus alcances propios.

La ambigüedad de los objetos poéticos inserta con gran fuerza lo imaginario en la trama de lo real; la imagen subjetiva que pertenecía inicialmente a un individuo y que manifestaba la impotencia absoluta de un autor puede ser también apropiada como un valor por una sociedad, al insertarse en las “capas de significación” que constituyen sus tradiciones:

⁷ Vemos que Sartre retoma sus reflexiones sobre la relación entre literatura y belleza, que había quedado bastante relegada en *Situations II*. Aquí, por su relación con el mal y la literatura poética, la belleza tendrá un lugar junto a los absolutos ahí planteados. Así por ejemplo podemos leer “la belleza se presenta como un fin absoluto: es la libre llamada que una libertad creadora dirige a todas las otras libertades [...]: ella nos presenta, a través del objeto de arte, el mundo entero como si hubiera sido producido y asumido por la libertad humana [...]. Hay una moral de la Belleza: ella exige de nosotros una suerte de estoicismo demiúrgico: optimismo sin esperanza, aceptación del Mal como condición de la unidad total, afirmación de la realidad humana, creadora más allá de sus fracasos, de un universo que la aplasta, asunción por la libertad de los sufrimientos, faltas y la muerte; debemos querer el ser como si nosotros lo hubiéramos hecho” (Sartre 1952: 551).

[L]os intereses particulares, el orgullo nacional, la apreciación estética, todo, finalmente, se refiere a una significación primera que es imaginaria. Dicho de otra manera, *la realidad de una sociedad comporta la socialización de ciertas irrealidades*. Imaginarias en tanto que se relacionan a eventos que no han ocurrido jamás o a personajes que nunca existieron [...], *las obras "recibidas" son reales en tanto que provocan acciones reales, sentimientos reales, y que definen el desarrollo histórico de una sociedad*. (Sartre 1952: 469)

La negatividad que introduce entonces la poesía, lejos de volar inocentemente por encima de la historia, posee una gran potencia transformadora del mundo, y en ese sentido es que *sí* puede comprometerse. Es lo que Sartre reconoce que ha sucedido antaño con otros tipos de poesía, como los cantos de Homero o las grandes epopeyas, incluso con poemas del renacimiento y la modernidad. Manteniendo esta veta semi romántica, Genet funda un *mito* de sí y abre un horizonte de sentidos nuevos a la sociedad que lo juzgó y lo juzga, reivindicándose mediante el Mal y la poesía.

Pues más allá de la deconstructividad social que un poema pueda ofrecer, el primer acto irrealizante se ejerce en la propia existencia del poeta; y esta destrucción-creación de sí tiene como base el trabajo sobre el lenguaje, nexo fundamental de toda realidad humana. Si fue por una palabra⁸ que Genet fue convertido en la

⁸ “[...]del niño amañado hemos hecho un poeta; está invadido por una palabra, una sola palabra que contempla al derecho y al revés y que contiene su alma [...]; pasará su vida meditando sobre ella. Se dirá: ‘una palabra, qué es eso, le quedan treinta mil otras’ [...]. Pero eso no es verdadero. Si se toca una sola palabra, el lenguaje sufre una desintegración en cadena y ningún vocablo se salva. No importa lo que se diga de Genet, *ladrón* es el predicado permanente de

hipóstasis del *Ladrón*, ontologizado y reducido a ser-en-sí pasivo (hecho que lo condicionó esencialmente a lo largo de su vida, al punto de –según Sartre– condicionarlo en su sexualidad), será por una reconversión del lenguaje que reclamará su existencia como libre y trascendente. Muerto y resucitado el niño cada vez que se pronunciaba el adjetivo, robar sería luego consagrar su naturaleza de ladrón mediante la aprobación soberana de su libertad, por lo que más tarde llamará al robo un “acto poético”. Genet intentará contradecirse a sí mismo en lo más profundo de su ser-ladrón, como una forma de negarse y rechazarse para rehacerse, y para ello recurrirá al robo del lenguaje. “Hablar es robar las palabras” a la sociedad que lo condena, como se puede robar una joya o cualquier elemento material; pues es la presencia material de las palabras lo que cuenta para Genet, aquello que simboliza el contenido significante:

Cambiar las palabras es cambiar el ser. Su crisis original corresponde exactamente a la cristalización intuitiva que la palabra opera para otros ojos: esta palabra de *ladrón* es como un astringente. Atormentado por esta crisis, Genet pretende provocarla a su manera en otros objetos: quiere nombrar, no para *designar* sino para *transformar*. (Sartre 1952: 314)

Así es que su uso poético de las palabras será considerado como un mentir que provoca en los otros una plenitud ilusoria; si la significación no existe más que para los otros, Genet apuntará a un uso “cabalístico” del lenguaje donde “mágicamente” hace que los otros provoquen a su vez estas apariencias de realidad. En la mentira, el lenguaje se aísla, se recorta, se embebe de significa-

vuestras proposiciones y eso alcanza para que él no pueda volverse con el epíteto [...]” (Sartre 1952: 54).

ciones que constituyen un orden un orden aparte; perseguido por el lenguaje y el mundo social de los útiles, su poesía usará al revés los instrumentos y las palabras. Vemos entonces que, como decíamos antes, sí puede haber una utilización del lenguaje por parte de la poesía, aunque el uso esté dado vuelta. El poeta no desdén el lenguaje utilitario, pero si habla es para destruir la palabra o para pervertir su sentido: “a veces su discurso es una mentira, es decir el equivalente de un robo que irrumpe por la fuerza, otras veces es una sutil inversión del verbo: palabras usuales le dan por su aparición la ocasión de crear expresamente *contrasentidos*” (Sartre 1952: 330). Así la potencia separadora del Verbo deviene potencia de mentira, o lo que es lo mismo, de creación de apariencias, es decir de *nihilización por irrealización poético-imaginaria*.

La poesía surge entonces como el antídoto a la condenación original. Aparece cuando la palabra deja suponer un orden secreto del lenguaje, una relación de este con el lado oculto de las cosas; lo que el poeta hará es, como Mallarmé, “cavar el verso”, la palabra, “para sacar de ahí sentidos diversos que reunirá en una significación nueva, suntuosa e irrealizable” (Sartre 1952: 335). En el caso de Genet, la poesía no es solo un arte literario sino un medio de salvación pues está enteramente comprometido en su poema y se siente enteramente responsable de ellos, pues “él mismo es el poema”, a diferencia de lo que sucede por ejemplo con la escritura automática del surrealismo donde el poema y el lenguaje es lo otro impersonal en lo que hay que desaparecer en tanto subjetividad.⁹ Pendiendo siempre al filo de la nada, encuentra y afirma su ser

⁹ Sobre la comparación y diferencias que Sartre establece entre Genet y los surrealistas, véase Sartre 1952: 567ss.

confiriéndole mediante las palabras una realidad nueva [...], liberándose y reencontrándose en esta negatividad pura, en esta presencia a sí de la nada [...]. Llevando el compromiso hasta el extremo alcanza la disponibilidad. Se ha metido todo entero en su poema con su pesado pasado, su infancia asesinada, su presente de crímenes y de sueños con su destino ya fijado [...]. Pero al mismo tiempo se arranca del pasado dándose un pasado totalmente nuevo de creador [...], se libera del presente transformando sus gestos en actos y sus sueños en motivos literarios. (Sartre 1952: 614)

Decidido a transformarse en poema, las destrucciones y construcciones que hará serán también poéticas y simbólicas; irrealizado por completo, se transforma en actor total de su vida entera, en *comediante*; se hará *libre*.

Los esfuerzos que realiza para ser su ser lo conducen a ese puro no-ser consciente que es la conciencia, y todos sus proyectos serán como el “quien pierde gana” de la poesía, pero amplificado, como expresión de su “imposible nulidad”.¹⁰ Descubrirse como esta nulidad imposible “es constatar que persiguiendo su propia liquidación uno se hace *aparecer* a sí mismo como liquidador”, es surgir como nueva realidad que es a la vez ser y no-ser, por medio del Mal. Pero el Mal, por ser negación absoluta y negación de sí, aspira también al fracaso. Volvemos así a la idea de que lo que hará este poeta será encarnar el fracaso al punto de alcanzar en su imposibilidad la experiencia de la libertad existencial:

¹⁰ “Esta paradoja que reenvía de la nada a la existencia, del conflicto a la unidad y que hace que uno exista tanto como uno quiere primero nihilizarse, Genet lo llama la ‘imposible nulidad’” (Sartre 1952: 271).

Genet quiere hacer el Mal; acabado, decide querer este fracaso; y entonces cambia y se convierte en traidor, sus actos se cambian en gestos y su ser en apariencia [...]. Genet ha querido el Mal hasta el fracaso del Mal, ha querido la imposibilidad de vivir hasta la destrucción sistemática de su propia vida [...], ve en su naufragio la prueba que el Ser del hombre está fuera, más allá de su propia nada. (Sartre 1952: 218-219)

El vencido por el fracaso se arranca a la contingencia original y deviene a la vez objetividad pura (con toda la opacidad del en-sí) y sujeto-valor, que la sociedad luego recupera para probar que “hay en el ser otra cosa que el ser”, es decir, alteridad.

El poeta opera una desintegración que hace explotar una síntesis reemplazándola por una contradicción; y ante la pregunta “¿quién es pues Genet?” se responderá “nada más que esta contradicción” (p. 271). Esto ha sido genialmente expresado por Sartre al desarrollar la noción de “torniquete”, una variación del movimiento dialéctico que es propia de Genet pero que podría aplicarse a todos los poetas, y que bien puede ser tomado como un modelo filosófico que explicita la manera en la que el poeta vive su proyecto imposible; ante la aparición de dos sistemas de valores opuestos e incompatibles, se rechaza tener que elegir uno y se reporta circularmente a ambos contrarios formando un remolino infinito:

Puesto que la tesis y la antítesis son por naturaleza incompatibles, los dos términos no se sintetizan jamás en esta dialéctica [...]. Genet, radicalizando esta circulación hasta el extremo de la rapidez, da lugar a ‘la unificación no sintética de los contradictorios’ en ese movimiento al límite –como la rotación rápido de un disco multicolor da un blanco. Dicho de otra manera, Genet impulsa la síntesis

imposible del objeto y el sujeto, y la hace aparecer de una manera compleja en la última instancia del movimiento circular. (Negi *et al.* 2013: 142)

Así es como el poeta vive su “proyecto imposible”, y así es como su fracaso nihiliza la realidad transformándola por su destrucción sistemática del mundo, del lenguaje y del ser-para-sí: el fracaso poético salva llamando también él a la libertad negadora de los hombres.

4. ORPHÉE NOIR: UNA POESÍA COMPROMETIDA Y REVOLUCIONARIA

Si con Baudelaire vimos la operación negativa que se ejerce sobre sí desde la imposibilidad hecha proyecto poético, si con Genet vimos este proyecto mismo realizarse *in extremis*, con total autenticidad y compromiso, destruyendo y rehaciendo no sólo a sí sino también al lenguaje y con él al mundo, debemos dar un paso más y ampliar estas líneas abiertas hacia el abordaje de una poesía que Sartre considera auténticamente revolucionaria, social y crítica. *Orphée noir* es probablemente uno de los textos más bellos y prolíferos de Sartre,¹¹ escrito como prólogo para la antología de poesía negra y malgache preparada por Senghor en 1948 en el contexto de una serie de escritos hechos para celebrar el centenario de la Revolución del 48, exponiendo al mundo las voces y la *Stimmung* de una raza que si bien vio desde entonces sus condiciones “mejoradas”, seguía (y sigue al día de hoy) siendo oprimida más allá de la abolición de la esclavitud formal.¹² Si

¹¹ Aunque al mismo tiempo ha suscitado numerosas críticas. Al respecto, véase Egar 2008.

¹² A pesar de su intención probablemente genuina, han brotado variadas críticas respecto de la efectividad de este trabajo; así, podemos leer: “La *Antología* no llega a ser algo más que simbólico pues en ella opera un doble fin, a la vez

hasta 1947 Sartre había mantenido un tono reservado y réprobo respecto de la poesía, es probablemente el encuentro con este manejo increíble de poemas quien le suscitó un profundo y renovado entusiasmo por ella; no es casualidad que inmediatamente después haya comenzado sus estudios sobre Genet y Mallarmé con ese mismo espíritu entusiasta.¹³ Debemos desarrollar ahora los puntos principales de este texto donde encontramos expuestos de manera clara la potencia negativa de la poesía, su real función social, su capacidad y llamamiento al compromiso y la libertad, su esencia como crítica y *revolucionaria*.

El tema central que encontramos aquí expuesto es la cuestión de la *negritud*¹⁴ como sujeto-objeto de los poemas, y más aún, como punto de encuentro sintético de la universalidad y la historia; en efecto, el surgimiento de esta poesía negra, enclavada en una época donde comienzan a agruparse diversos movimientos y reivindicaciones sobre la identidad y los valores culturales de los pueblos negros (por ejemplo, en las revistas *Legitime Défense*, *L'Étudiant Noir*, *Présence Africaine*) no sólo apunta según Sartre a la liberación de una raza sino que contiene en sí un llamamiento a la libertad de todos los hombres oprimidos: lo que parece una poesía racial es finalmente “un canto de todos y para todos”. Ahora bien, lo sorprendente es que, a diferencia del caso de la revo-

emancipador y, a pesar de ella, neocolonialista. No se trata solamente de promover una literatura novedosa, una poesía jamás vista al ser obra de africanos, antillanos y malgaches, sino también de introducir sutilmente una “francofonía”, una literatura no hexagonal, una literatura de Ultramar” (Gyssels 2005: 179-180).

¹³ “Mallarmé y Genet [...] gozan de toda mi simpatía: uno y otro están comprometidos conscientemente” (Sartre 1972 [1973]: 12).

¹⁴ Tanto este término como el muchas veces aquí utilizado “negro”, hoy caídos en desuso al sugerir un tinte racista y que chocan al ser leídos, fueron muy utilizados de manera “inocente” hasta bien entrada la década de 1960.

lución en el mundo occidental “blanco”, sólo es mediante la poesía que el Negro, en su situación presente, puede tomar conciencia de sí mismo; “su poesía no es ni satírica ni imprecatoria: es una *toma de conciencia*” (Sartre 1949: 298).

Sartre emplea un abordaje dialéctico de la situación del negro, quien en su poesía pasa de lo inesencial a lo esencial. La diferencia con el proletario blanco es que la situación concreta de éste no fomenta la poesía como grito y forma de liberación; al ser oprimido por la técnica, el obrero se quiere técnico ya que eso será el instrumento mismo para su libertad. La naturaleza para ellos es materia, resistencia pasiva que debe ser negada y humanizada mediante el trabajo. El lenguaje que utilizan es práctico y transparente, directo, en otras palabras *prosaico*; no hay lugar para las oscuridades y modulaciones del lenguaje tal como se dan en el gesto poético, y la referencialidad absoluta en la que se mueven por la técnica tiende a la eliminación progresiva del sujeto hacia una primacía del objeto, entendido como situación (objetiva) y producción: así es que “le ha faltado al proletariado una poesía que fuera social tomando sus fuentes en la subjetividad, que fuera social en la medida en que fuera subjetiva, que se estableciera sobre un fracaso del lenguaje y que fuera sin embargo también exaltante, tan comúnmente comprendida como la más precisa de las palabras de la orden ‘proletarios de todos los países, uníos’” (Sartre 1949: 300-301). El negro es también víctima de la explotación capitalista, pero a su condición de clase debe agregársele también y fundamentalmente su opresión *en tanto que negro*. Esclavizado y manipulado durante siglos, tratado como una bestia, el negro no puede negar su condición como un judío blanco podría negar y disimular su ser-judío, ya que es el mismo cuerpo lo que lo delata, lo que condiciona la Mirada que lo objetivará y que constituirá su ser-en-sí-para-otro de aquella

forma tan particular.¹⁵ De esta manera, a diferencia del blanco que puede esconderse en conductas de mala fe, el negro se ve arrojado a la fuerza a su autenticidad; debe asumir esta palabra “negro” afirmándola y reivindicándola orgullosamente contra el blanco, en un gesto parecido al de Genet al tomar y autenticar el mote de “ladrón”.

Para Sartre, este “racismo antirracista” es el único camino que puede conducir a la abolición de las diferencias de raza, pues es solo un momento de negatividad que debe preceder a aquella instancia final donde todos los oprimidos deben unirse para librar el mismo combate; y ello es porque sólo mediante esta negación que es afirmación de sí el negro puede colocarse en posición de lucha y libertad auténticas al pensarse como negro, único modo de alcanzar una libertad material y espiritual al exigir y luchar por reivindicaciones comunes. De esta manera la conciencia de raza se vuelve esencial para reconquistar y afirmar la subjetividad negra, lo que genera a la vez un giro revolucionario en el que el negro ocupa el lugar de la reflexión, es decir de la negatividad: y sólo en esa relación “narcisista”, tal como vimos en los dos casos anteriores de Genet y Baudelaire, es donde surgirá la fuente de la poesía como reflejo de sí y de sus contradicciones. Así el negro “se quiere faro y espejo a la vez; el primer revolucionario será el anunciador del alma negra, el heraldo que arrancará de sí la negritud para tendérsela al mundo, mitad profeta, mitad partisano; en resumen, un poeta en el sentido preciso del tér-

¹⁵ “De Negro (*Noir*), como determinación de hecho, deviene Negro (*Nègre*), término que expresa la relación de opresión que el Blanco ejerce sobre él. Así la facticidad del cuerpo para-sí está perpetuamente infestada por esta significación que es para-otro. ‘Negro’ (*Nègre*) es eso que Sartre llama en otra parte [*El ser y la nada*], un *irrealizable*, es decir acá la significación de sí en la que el negro se aliena” (Joubert 2014: 12).

mino *vate*¹⁶” (Sartre 1949: 303). Este carácter casi evangélico de la poesía negra no tiene nada que ver con las puras efusiones subjetivas del corazón, sino que responde funcionalmente a una necesidad colectiva: la “buena noticia” es el reencuentro con la negritud, con la conciencia de sí como subjetividad singular y libre, en una forma particular y única de *comprender* y situarse en el mundo. Como bien resume Sartre:

La negritud no es un estado ni un conjunto definido de vicios y virtudes, de cualidades intelectuales y morales, sino una cierta actitud afectiva respecto al mundo [...] Es una tensión del alma, una elección de sí mismo y de otro, en breve, un *proyecto* tanto como el acto voluntario. La negritud, empleando el lenguaje heideggeriano, es el ser-en-el-mundo del negro. (Sartre 1949: 320)¹⁷

Esta manera de *existir* en el medio del mundo, esta apropiación que se realiza del universo no es de modo utilitario y técnico como en el obrero blanco, para quien poseer es transformar, proceso que neutraliza y “vacía” la naturaleza; en el caso del negro, su actividad es una “paciencia” ya que su primera acción es sobre sí: “se trata de una captación del mundo, pero mágica, por el silencio y el reposo [...]. La negritud [...] es una comprensión por simpatía. El secreto del negro es que las fuentes de su existencia y las

¹⁶ Término antiguo latino que significa poeta, pero con un matiz de augur, de vidente; aquél que hacía “vaticinios”, en el caso de Roma, en el Vaticano (“monte de los vates”).

¹⁷ A continuación, Sartre reproduce unos versos de Aimé Césaire que encarnan esta idea: “Mi negritud no es una piedra, su sordera rueda contra el clamor del día / mi negritud no es una funda de agua muerta sobre el ojo muerto de la tierra / mi negritud no es ni una torre ni una catedral / se sumerge en la carne roja del suelo / se sumerge en la carne ardiente del cielo / perfora la opresión opaca de su paciencia correcta” (véase Senghor 1948 [2015]: 58-59).

raíces del Ser son idénticas” (Sartre 1949: 322). Como dice Sartre, se trata de una “prosa de ingenieros” versus una “poesía de agricultores”. No que el negro carezca de técnica, sino que esta técnica agrícola implica otro tipo de relación con la tierra, lo que lo hace más cercano al “pastor del ser” heideggeriano. Este *scho-nen* de la naturaleza conduce a una suerte de panteísmo sexual, donde su trabajo es presentado poéticamente como un hacer el amor con la tierra¹⁸, algo radicalmente opuesto a la poesía contemporánea de los blancos que tendían más bien a la mineralización impasible del hombre, siendo el *Parnaso* el ejemplo más claro.

Pero además de este panteísmo lo que surge como el segundo y fundamental motivo de la poesía negra es el *sufrimiento*, y “el negro consciente de sí se representa a sus propios ojos como el hombre que ha tomado sobre sí todo el dolor humano y que sufre por todos, incluso por el Blanco” (Sartre 1949: 326). Sartre acerca este movimiento al dionisismo nietzscheano, quien profundizando bajo la superficie fría e impasible de lo apolíneo encuentra el sufrimiento y la tragedia como esencia universal del hombre. Sistematizando, sugiere que el negro se funde con la naturaleza en tanto que es simpatía sexual por la Vida, y que se reivindica como Hombre (es decir, como negatividad) en tanto que es Pasión¹⁹ rebelde del dolor. En efecto, nada más originariamente

¹⁸ El negro manifiesta y encarna el Eros natural. Como escribe Sartre, “el hombre crece al mismo tiempo que sus trigos [...]. Su existencia es la gran paciencia vegetal; su trabajo es la repetición, cada año, del coito sagrado. Creador y nutrido por eso que crea. Labrar, plantar, comer, es hacer el amor con la naturaleza” (Sartre 1949: 323).

¹⁹ Si bien Sartre aproxima este concepto de Pasión al cristiano, muy pronto señala sus inmensas diferencias; el negro se encuentra primero con la memoria blanca y su falta inexpiable, es decir, se encontró de pronto con un pecado ori-

semejante al ditirambo que el “tam-tam” de estos poetas. Lo importante es que es por esta experiencia fundamental del sufrimiento que la conciencia del negro va a devenir *histórica*: “el sufrimiento comporta en sí mismo su propio rechazo; es por esencia rechazo de sufrir, es la cara de sombra de la negatividad, se abre sobre la rebelión y la libertad. Y así se historializa en la medida en que la intuición del sufrimiento le confiere un pasado colectivo y le asigna una tarea en el avenir” (Sartre 1949: 330-331). De esta manera la *raza* se transmuta en *historicidad*, y la negritud se inserta con su pasado y su futuro en la historia universal como una potencia revolucionaria: por haber sufrido más que nadie, el negro ha adquirido también más que nadie el sentido de la rebelión y el amor de la libertad. Es por ello que el negro, agente único en su época, es quien clama mejor el grito poético de la liberación: “las circunstancias de la Historia eligen una nación, una raza, una clase para retomar la antorcha, *creando situaciones que no pueden expresarse o traspasarse más que por la poesía*” (Sartre 1949: 338, el resaltado nos pertenece). Vemos en este caso (único quizás de su tiempo) que es la poesía la encargada de encarnar y encauzar la liberación, y no tan así la literatura prosaica. Sartre reconoce que por momentos el *élan* revolucionario y el poético convergen, mientras que en otros divergen: la negritud es esencialmente poesía, y por ello es negatividad extrema y también extrema acción libre y creativa. Ahora bien, ¿dónde se ejercerá este trabajo negativo? Naturalmente, en la inversión y la destrucción del lenguaje y la lengua francesa.

ginal del cual era víctima inocente y del cual se le compartió la responsabilidad: raptos, masacres, violaciones y torturas en África, hasta el exilio incluso, serían “castigos divinos”, “pruebas merecidas”; de ahí el rechazo al cristianismo en la mayor parte de los poetas negros.

En el exilio total y en la separación y diversificación cultural y lingüística, lo único que de algún modo puede conectar a lo negros de las colonias (en gran parte al menos) es la lengua francesa, la lengua impuesta por el opresor: es a ella a quien hay que robarle las palabras para usarlas en su contra, usando fuego contra fuego (o hielo contra hielo en este caso, pues, ¿cómo transmutar el calor infinito del espíritu negro en esa fría “lengua neutra por excelencia” de la que hablaba Mallarmé?). Si el uso prosaico del lenguaje que el negro utiliza y con el que ha sido educado le resta la vitalidad a lo que quiere decir, la negritud sólo puede alcanzarse por este repliegue en el que las palabras sean signos y cosas a la vez; dicho de otra manera, es necesario pasar por el “fracaso” del lenguaje que supone la poesía para precisamente triunfar lingüísticamente por un nuevo acto verbal *ex nihilo*. En un mundo regido por una significatividad prosaica, donde fluctúan miles de referencias transparentes que se apuntan entre sí a modo de útiles, un ligero fracaso, un ligero trastocamiento de algunas palabras hace caer el sistema entero, mostrando que la totalidad del lenguaje apunta en realidad a un vacío donde lo que queda no es más que el *silencio* como posibilidad única y auténtica.²⁰ Así, ya que el opresor está presente en la lengua que hablan,

²⁰ Como ya hemos visto respecto del surrealismo y Genet y como se da en el caso de Mallarmé, el fin último de la poesía francesa moderna había sido esta autodestrucción del lenguaje por sí mismo, donde se mostraba (por un movimiento parecido a la exposición de Heidegger sobre el fallo del útil que muestra el mundo) que la referencialidad y el ser mismo dependían de esa nada que son las palabras.

Hay un punto donde Sartre parece contradecirse en esta exposición, al afirmar que “juzgamos de un solo golpe la loca empresa de nombrar; comprendemos así que el lenguaje es prosa por esencia y la prosa, por esencia, es fracaso” (Sartre 1949: 308, el resaltado nos pertenece). Si nos remitimos a *Situations II*, vemos en las notas 4 y 5 (como ya expusimos antes) esta relación de la prosa y la poesía con cierto “triunfo” y “fracaso” respectivamente, aunque Sartre también

los negros hablarán esta lengua para destruirla sistemáticamente, para “des-afrancesarla” rompiendo las asociaciones, expresiones y usos comunes. Lo que a Sartre le parece poético no es solo el propósito del negro de “pintarse” y construirse una imagen narcisista y por ende crítica de sí, sino principalmente su manera propia de utilizar los medios de expresión de que dispone: en cuanto abre prosaicamente la boca se acusa, pero si invierte la jerarquía de las conexiones invirtiendo las significaciones en francés, ahí es que poetiza y se libera.²¹ Esta negación de la lengua guarda sus semejanzas con el gesto que posteriormente Deleuze emprenderá, siguiendo a Lucrecio y a Nietzsche, como “inversión del platonismo” o destrucción de la Verdad eterna y sus jerarquías ontológicas por el simulacro y la afirmación de la diferencia. La negación se hace pura al destruir lo blanco, al afirmarse la negritud no como un color sino como un asalto al Ser occidental:

advertía que hay un cierto intercambio y que prácticamente nunca se dan ambas en toda su pureza. ¿Pero por qué entonces este intercambio de posiciones? Si por otra parte la poesía encierra también una victoria y la prosa un fracaso, esto no conduce necesariamente a que la *esencia* del lenguaje-prosa sea fracaso; de ser así, concurriríamos en un heideggerianismo en el que lo primero y más esencialmente originario es la poesía por su uso silencioso y destructivo de la palabra y la referencialidad, siendo la utilización prosaica lo derivado. Si aceptamos esta hipótesis, podríamos comprender mejor no solo el por qué Sartre se dedicó tan atentamente a poetas sino por qué buscó reivindicar el lenguaje poético en un momento en que sus propias pretensiones “prosaicas”-políticas estaban, quizás, fracasando. Podríamos de esta manera concebir *Orphée noir* como el punto de inflexión de este giro que marca un antes (*Situations II*, *Baudelaire*) y un después (*Saint Genet*, *Mallarmé*, *Flaubert*) en la concepción sartreana del lenguaje.

²¹ Sartre pone por ejemplos expresiones típicas como “blanco como la nieve – inocente” contra “la negrura de la inocencia” o “las tinieblas de la virtud”.

El revolucionario negro es negación porque se quiere pura resolución: para construir la Verdad, hay primero que arruinar la verdad de los otros. Los rostros negros, esas manchas de noche que invaden nuestros días, encarnan *el trabajo oscuro de la negatividad que corroe pacientemente los conceptos* [...]22. La libertad es color de la noche. Destrucciones, quema del lenguaje, simbolismo mágico, ambivalencia de conceptos, toda la poesía moderna está ahí, bajo su aspecto negativo. (Sartre 1949: 312, las cursivas nos pertenecen).

Vemos aquí entonces una de las definiciones quizás más claras y completas de la poesía negativa, donde el movimiento de destrucción-recreación se presenta como rasgo fundamental.

Evocando el mito de Orfeo y Eurídice, Sartre señala que estos poetas deben descender “por debajo de las palabras y las significaciones”, de las conductas cotidianas, para alcanzar así abrazar su África imaginaria, su esencia como negritud. Este rascar sobre la superficie apolínea de lo real y el “sentido común” conduce a muchos de estos poetas al uso de técnicas surrealistas como la escritura automática para expresar mejor este deseo esencial que hace del hombre “un rechazo y un amor de todo”, para deconstruir mejor las significaciones y alcanzar aquella “surrealidad” anhelada. Pero a diferencia del surrealismo europeo, que deriva en una impersonalidad y una impasibilidad casi total que hace, según Sartre, que no pueda comprometerse, el surrealismo desarrollado por los negros (como todo en ellos prácticamente) sí implica un comprometimiento total de la expresividad subjetiva: “en Césaire [uno de los poetas de la antología] la gran tradi-

22 Como en estos versos de Césaire: “ Bárbaro / de lenguaje básico / y nuestras bellas caras como el verdadero poder operatorio real / de la negación” (Senghor 1948: 56).

ción surrealista se alcanza, toma su sentido definitivo y se destruye: el surrealismo, movimiento poético europeo, es hurtado a los Europeos por un Negro que lo torna contra ellos y le asigna una función rigurosamente definida” (Sartre 1949: 318). Si en Europa el contacto del surrealismo con el proletariado fue nulo, en las colonias el surrealismo sí puede tener una acción efectiva y liberadora sobre los pueblos²³, lo que en el viejo continente permanece como una empresa casi abstracta de liberación virtual del hombre por la imaginación y el deseo, en el mundo negro esto se realiza cuando ese deseo se vuelve concreto (diríamos *situado*), se convierte en aspiración revolucionaria del negro oprimido al apuntar no a un espíritu general sino a una humanidad concreta y particular. Así es que se puede hablar en estos casos de “escritura automática comprometida” (Sartre 1949: 317) e incluso dirigida; y así como los surrealistas buscaban el poema-objetivo, las palabras de estos poemas no describen o designan la negritud sino que la *hacen*. El poema-objeto realiza aquí el proyecto poético no de un individuo sino de un pueblo entero, recupera una función social, se muestra como espejo crítico donde cada libertad singular puede encontrarse y reconocerse como proyecto, como facticidad situada por-venir, donde la meta es su misma libertad, el encuentro con su ser-negro.

De esta manera la situación del negro, su “desgarro” original, su alienación, se ven recuperados y superados por la actividad negadora de la poesía, por la recreación de un lenguaje. El proyecto existencial del negro deviene dialécticamente, como en una asce-

23 “La originalidad de Césaire es de haber colado su preocupación estrecha y potente de negro, de oprimido y de militante en el mundo de la poesía más destructiva, más libre y más metafísica, en el momento en que [Paul] Éluard y [Louis] Aragon fracasaban en dar un contenido político a sus versos” (Sartre 1948: 319).

sis progresiva, donde la negritud (igualada en esta instancia a la Libertad) es punto de partida y fin último, expresada de manera objetiva (costumbres, artes, cantos, danzas, etc.) así como de manera objetiva-subjetiva en el poema. La pregunta que surge es si este “fin último” se ve conservado en esta concepción dialéctica de la historia, desde donde se la concibe como un *momento* de negatividad que apunta a verse superado en la síntesis y la realización de una humanidad sin razas ni clases. Si “la negritud es para destruirse” (Sartre 1949: 334), ¿hasta qué punto es fin último? Probablemente nos encontremos aquí frente a uno de los clásicos problemas que implica todo sistema dialéctico, que es esencialmente “superador-por-homogeneización”. En efecto, no parece haber lugar aquí para una conservación de la diferencia en cuanto tal: pareciera ser o la síntesis y la unificación total, o la diferencia y la opresión.²⁴

Como Orfeo en el momento en que logra abrazar y “abarcarse” a Eurídice, el negro pierde su negritud al reconocerla a ella también como un *momento* negativo hacia lo universal. Es por eso por lo que esta tragedia dramática y bella con la que se viste la negritud

no encuentra expresión más que en la poesía. Porque es la unidad viviente y dialéctica de tantos contrarios, porque es un complejo rebelde frente al análisis, es solamente la unidad múltiple de un canto y la belleza fulgurante de un poema quien la puede manifestar [...]; porque que el poema es un absoluto, es solamente la poesía quien permitirá fijar el aspecto incondicional de esta actitud. Porque es una subjetividad que se inscribe en lo objetivo, la negritud debe tomar cuerpo en un poema, es decir en una subjetivi-

²⁴ Este podría ser el argumento más criticable de la exposición.

vidad-objeto [...]; la negritud, triunfo del narcisismo y suicidio de Narciso [...], elección deliberada de lo imposible [...], doble postulación contradictoria, retracción reivindicante, expansión de generosidad, es, *en su esencia*, Poesía. Por una vez al menos, el más auténtico proyecto revolucionario y la poesía más pura surgen de la misma fuente. (Sartre 1949: 337-338)

5. CONSIDERACIONES FINALES: EL CASO MALLARMÉ²⁵

Para concluir esta exposición, haré brevemente referencia a la ponderación que Sartre ha hecho de Mallarmé, poeta tradicionalmente considerado como emblema de la irresponsabilidad artística parnasiana, como ejemplo claro de una poesía impenetrable y a-histórica, pero que sin embargo nuestro autor tiene en alta estima. En efecto, Sartre declara que Mallarmé goza de toda su simpatía dado su comprometimiento consciente en llevar a la poesía a un nuevo orden:

Mallarmé debía ser muy distinto de la imagen que se ha dado de él. Es nuestro más gran poeta. Un apasionado, un furioso. ¡Y dueño de sí mismo hasta poder matarse por un simple movimiento de la glotis! [...] *Su compromiso me parece tan total como posible: social tanto como poético*. (Sartre 1972 [1973]: 13, las cursivas nos pertenecen)

El compromiso de Mallarmé consistirá precisamente en abolir el lenguaje mediante un poema en donde *nadie* habla, donde el universo entero no posee ningún sustento ontológico firme, donde el sentido se ve posibilitado de liberarse (en términos post-estructuralistas, diríamos que el significado se ha librado de la

²⁵ Un abordaje intensivo sobre la lectura que Sartre hace de Mallarmé puede encontrarse en Bellocq 2019.

dictadura opresiva del significante). Mallarmé, contra las concepciones clásicas y voluntaristas en que la significación aparece como dada *a priori* del objeto-vehículo, quiere crear un “poema sin los hombres”, para lo cual “rechazará subordinar las palabras a un sentido preconcebido; las dispondrá, al contrario, para que *un sentido resulte* de su combinación, [...] un sentido indefinible que surgirá de la dispersión verbal” (Sartre [1972] 1973: 147). El significante estalla y destruye la estructura total del lenguaje, quedando solamente el sonido derivado de aquella explosión: la musicalidad de las palabras. Si vimos en los casos anteriores que la poesía niega al mundo y a los hombres, en este caso el poema será ante todo la negación del poeta (y por defecto de todo lector):

Desaparición elocutoria del poeta, palabras reducidas a cosas, a fenómenos naturales: el suicidio poético conlleva la destrucción del lenguaje como tal. Así como la abolición de la subjetividad del lector [...]. Sin autor, no hay lector: sólo un testigo azorado de los juegos solitarios del diccionario. (Sartre [1972] 1973: 148).

Esa es justamente la función del caligrama, anular la verbalidad del lenguaje es una impresión plástico-sonora (véase *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), poema-gesto que será recuperado por la tradición posterior, particularmente por Apollinaire). Las palabras, diluidas en este juego que intenta vencer el Azar, “da a ver”, en un sentido casi fenomenológico: el sentido no depende del verbo, sino que abre un espacio de juego, un “claro” en términos heideggerianos, en que la significación *se descubre*, casi como por añadidura. Así, la estructura significativa del mundo se evapora en la escritura, pues la pura plena presencia que el Ser es se realiza en vacío: el desfase entre palabra y significa-

ción resulta necesariamente en la negación de la palabra-cosa. De esta manera, la poesía de Mallarmé no da, sino que quita: es un poema de ausencias y no de presencias, “*aboli bibelot d'inanité sonore*” (abolido bibelot de inanidad sonora) donde “*le Néant s'honore*” (la Nada se honra) (Mallarmé 1979, I: 166-169) La negatividad del poema busca ausentar al mundo en su totalidad justamente en el lenguaje, que asume ahora su potencia nihilizadora absoluta. Podemos leer en *Crise de vers* (1895): “Digo: ¡una flor! y, fuera del olvido donde mi voz no relega ningún contorno, como algo diferente de los cálices conocidos, *musicalmente* se eleva, idea misma y suave, *la ausente* de todos los ramos” (Mallarmé 1976: 251, las cursivas nos pertenecen).²⁶

Pero es importante señalar que esta destrucción que acontece en el poema no tiene, según Sartre, un fin meramente nihilista, sino que a pesar suyo revela un tipo de verdad: la verdad de la existencia humana pensada como contradicción irresoluble, como tragedia, como nada, pues precisamente “la verdad alcanzada en estos poemas es la Nada: ‘*NADA/HABRÁ TENIDO LUGAR/SINO EL LUGAR*’” (Sartre [1972] 1973: 152; véase Mallarmé 1976: 427). Esta intuición fundamental que aparece en la poesía de Mallarmé, que es la experiencia de la imposibilidad y del fracaso (pues ciertamente el poeta es consciente de la imposibilidad de un suicidio efectivo²⁷), es justamente el “triunfo” de la poesía en general, que se reconoce a sí misma de manera *crítica* por primera vez, conquista su reino independiente de la prosa, crea su propia legitimidad. Sobre esto Jacques Rancière señala:

²⁶ Musicalidad y ausencia cobran aquí un sentido esencial y co-originario.

²⁷ “Impotente que canta su impotencia, Mallarmé convirtió su fracaso personal en imposibilidad de la Poesía; y luego, por una nueva inversión, transforma el Fracaso de la Poesía en Poesía del Fracaso” (Sartre [1972] 1973: 134).

la imposibilidad mallarmeana del Libro no traduce [...] una organización nerviosa particular, ni la experiencia de un abismo metafísico vinculado con la noción misma de escritura. Es la puesta en escena del nudo de contradicciones en el que se adentra la literatura cuando busca conjurar su pérdida prosaica y marcar los límites fijos de ese elemento “propio”. (Rancière [1998] 2009: 161-162)

Ese elemento propio, novedoso, es justamente la poesía como tema central, la poesía reflexiva y consciente de sí misma, espejo crítico para sí: la poesía reconociéndose como imposible y revelando con ello la imposibilidad del hombre pensada en términos sartreanos como la síntesis del en-sí-para-sí. Mallarmé, “poeta de la Nada”, revela la poesía en su verdadera forma:

Era preciso que la Poesía se alcanzara a sí misma y *se negara* [...], que se convirtiera en Poesía consciente de sí o Poesía crítica [...]. Proyectado hacia lo Absoluto por su Raza, *Mallarmé ha concebido la Poesía bajo su verdadera forma, que es la Negación pura*. Pero la noción así formada, o negación de la negación, le ha revelado al Hombre (Sartre [1972] 1973: 132).

El compromiso de Mallarmé se encuentra precisamente en la radicalidad de su acto: se compromete en destruir críticamente a sí y a la poesía para dar testimonio de una humanidad nueva que se pueda reconocer desde su esencia, es decir, desde la nada: una humanidad que se vea reflejada en ese espejo poético como negatividad absoluta. Mallarmé encarna la idea sartreana de *literatura total*, por la que “no hay escritor, por modesto que sea, que se arriesgue en un libro sin arriesgar la Palabra con él. La Palabra o el Hombre: todo es uno” (Sartre [1972] 1973: 134). El famoso

Libro de Mallarmé, naturalmente inconcluso, es el más claro ejemplo. Sartre, en línea con esta idea de literatura total, señala:

Con Mallarmé nace un hombre nuevo, reflexivo y crítico, trágico, cuya línea de vida es un declinar. Este personaje, del que el *ser-para-el-fracaso* no difiere esencialmente del *ser-para-morir* heideggeriano, se proyecta y se junta, se sobrepasa y se totaliza en el drama fulgurante de la encarnación y la caída, se anula y se exalta al mismo tiempo, en fin, *hace que exista* por la conciencia que toma de su imposibilidad (Sartre [1972] 1973: 135).

Podemos así concluir diciendo sintéticamente que la actitud del poeta es entonces una manera particular de vivir el mundo real, aunque sea de manera inesencial: es en esa “elección originaria”, en ese proyecto existencial fundamental, donde el fracaso se mostrará como el testimonio de la ambigüedad de toda existencia humana. La poesía, por su extrema negatividad, libera al hombre de la mala fe con la que puede tapar sus contradicciones, su ser una “pasión inútil”, su buscar ser un imposible en-sí-para-sí, y lo muestra tal como es, como un singular-universal, un absoluto, un irreductible: básicamente, como libertad.

REFERENCIAS

- BEAUVOIR, Simone de (1981), *La cérémonie des adieux (suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre)* (Paris: Gallimard).
- BELLOCQ, Santiago (2019), “La lectura sartreana de Mallarmé: la poesía crítica como negación pura”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 24, 3. Disponible en: <<http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/7548>>.

- COLLINS, Douglas (1980), *Sartre as biographer* (Londres: Harvard University Press).
- COLLOT, Michel (1991), *Francis Ponge: entre mots et choses* (Seysssel, Editions Champ Vallon).
- EGAR, Emmanuel E. (2008), *The Crisis of Negritude* (Florida: Brown Walker Press).
- GYSSELS, Kathleen (2005), "Sartre postcolonial? Relire Orphée noir plus d'un demi-siècle après", *Cahiers d'études africaines*, edición digital disponible en <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/14952>
- INIZAN, Yvon (2013), "Jean-Paul Sartre: la littérature et «l'échec poétique»", en Pagès y Schumm (2013: XXX).
- JAMESON, Fredric (1961), *Sartre. The origins of a style* (New Haven: Yale University Press).
- JOUBERT, Hubert Tardy (2017), "Sartre et la négritude: de l'existence à l'histoire", *Revue Rue Descartes*, 83, 4. Disponible en <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2014-4-page-36.htm>
- LOUETTE, Jean-François (2002), *Silences de Sartre* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail).
- MALLARME, Stéphane (1976), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, prefacio de de Yves Bonnefoy (París : Gallimard).
- ___ (1979), *Poesía completa*, ed. bilingüe, trad. de Pablo Mané, 2 ts. (Barcelona: Libros Río Nuevo).
- MURDOCH, Iris (2015), *Sartre. Un rationaliste romantique*, trad. al francés de Frédéric Worms (Paris: Éditions Payot et Rivages).
- NEGI, Akihide (2013), " « L'amour de l'impossible » et son témoignage : la question de la poésie chez J.-P. Sartre", en Pagès y Schumm (2013: XXX).
- PAGES, Claire y-SCHUMM, Marion (comps.) (2013), *Situations de Sartre* (Paris: Hermann Éditeurs).
- RANCIÈRE, Jacques ([1998] 2009), *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, trad. de Cecilia González (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- SARTRE, Jean-Paul (1943), *L'être et le néant* (Paris: Gallimard).
- ___ ([1947] 1957), *Baudelaire*, trad. de Aurora Bernárdez (Buenos Aires: Losada).
- ___ ([1948] 2008), *¿Qué es la literatura? (Situations II)*, trad. de Aurora Bernárdez (Buenos Aires: Losada).
- ___ (1949). *Situations III* (Paris: Gallimard).
- ___ (1952), *Saint Genet: comédien et martyr* (Paris: Gallimard).
- ___ ([1972] 1973), *El escritor y su lenguaje y otros textos (Situations IX)*, trad. de Gudiño Kieffer (Buenos Aires: Losada).
- ___ (1983), *Cahiers pour une morale* (Paris: Gallimard).
- ___ ([1986] 2008), *Mallarmé. La lucidez y su cara de sombra*, trad. de Juan Manuel Aragüés (Madrid: Arena Libros).
- ___ (1995), *Carnets de la drôle de guerre* (Paris: Gallimard).
- SCRIVEN, Michael (1984), *Sartre's Existential Biographies* (Londres, Macmillan Press Ltd).
- SCHAEFFER, Jean-Marie ([1989] 2006), *¿Qué es un género literario?*, trad. de Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza (Madrid, Akal).
- SENGHOR, Léopold Sédar (2015), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (Paris: Quadrige).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Johann Georg Hamann. *Memorabilia socrática/Nubes*, trad. de Miguel Alberti y Florencia Sannders. Buenos Aires: Ediciones UNGS, 2018, 315 páginas

La importancia de Johann Georg Hamann para la historia de la literatura alemana es inversamente proporcional al nivel de conocimiento y de difusión de sus textos. De hecho, aún hoy se lo ve como un autor hermético, de carácter místico, y, aunque siempre se comenta la influencia que tuvo en el *Sturm und Drang* y en el Romanticismo alemán, sus obras difícilmente encuentran editores y lectores. La edición por parte de la Universidad Nacional de General Sarmiento de dos de sus obras tempranas –*Memorabilia socrática* (1759) y *Nubes* (1761)–, traducidas brillantemente por Miguel Alberti (Universidad Nacional de La Plata) y Florencia Sannders (Universidad de Buenos Aires-Universidad Ludwig Maximilian, Múnich), es por lo tanto una enorme apuesta para derribar ese muro entre la fama nominal de Hamann y la escasa circulación de sus obras.

El volumen constituye un hito editorial por varios motivos. En primer lugar, por la novedad de las traducciones:

Memorabilia socrática –cuyo título original es *Sokratische Denkwürdigkeiten*, literalmente algo así como *Cosas socráticas dignas de ser pensadas*, cuenta con escasas traducciones al español, de circulación casi imposible en nuestro país; y *Nubes* jamás había sido traducida. En segundo lugar, porque el volumen incluye, además de estos dos textos mayores en formato bilingüe, una amplia introducción, un muy útil índice de nombres y de obras citadas y las dos primeras reseñas que aparecieron sobre *Memorabilia socrática* en el año 1760: una, publicada el 19 de junio por Moses Mendelssohn en la famosa *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, y la otra, publicada anónimamente el 25 de junio bajo el título “De cuestiones eruditas” en la revista *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*. La inclusión de estas reseñas resulta fundamental porque fueron el primer reconocimiento a la originalidad de la obra de Hamann. Por último, los textos

vienen acompañados de un enorme y exhaustivo aparato de notas que echan luz sobre la oscuridad de la prosa de Hamann, dilucidando sus referencias literarias y algunas formulaciones de gran complejidad. Para ello, los traductores recurrieron no solo a anteriores ediciones críticas de la obra (la de Blanke en alemán, por ejemplo), sino también a los textos originales a los que se refiere Hamann. En suma, un valioso trabajo de erudición.

Memorabilia socratica y su epílogo *Nubes* nacen como afrentas al pensamiento ilustrado, que Hamann simboliza mediante las figuras de los dos amigos a los que se dirige: Johann Christoph Berens y un joven y aún poco conocido Immanuel Kant. El origen de esta crítica se remite a la crisis espiritual que tuvo Hamann en Inglaterra, adonde había sido enviado con misiones comerciales por Berens. Desde ese momento su vida y el estilo de sus textos estuvieron signados por la religión y por la lectura de las Escrituras. Lo que fundamentalmente molestaba a Hamann de la razón ilustrada era su tendencia a la universalización, a la eliminación de las

particularidades que constituían lo más propio del individuo. Su obra es entonces una defensa del detalle, de las contradicciones e incoherencias de la vida. Este caos efervescente que para Hamann es la fuente de la belleza conforma, en un plano más espiritual, un orden armónico que escapa a la comprensión del hombre racional y que solo puede intuirse mediante la fe. Por todo esto, Hamann propone pensar la historia como una mitología, como “un libro sellado, un testimonio escondido, un acertijo que no se puede resolver sin arar con una novilla distinta de la de nuestra razón” (p. 55). Una idea muy parecida encontraremos también en los postulados del romanticismo de Jena: columna vertebral de la poesía, la mitología representaba un hermoso caos que mediante el amor devela su forma íntegra y armoniosa.

Para plantear estas ideas, Hamann se sirve de la figura de Sócrates, muy querida por los filósofos ilustrados. Esta apropiación es sin embargo tangencial y simbólica, ya que el Sócrates histórico y sus ideas no aparecen íntegramente –algunos críticos afirman que Ha-

mann todavía no había leído ni a Platón ni a Jenofonte–, sino que solo se iluminan de manera titilante, mediante chispazos que mezclan reflexiones, interpretaciones y acontecimientos de diversa índole. Se trata, como anuncia Hamann en una de sus dedicatorias, de escribir “sobre Sócrates de modo socrático” (p. 45). Lo que se logra es un sutil sistema de equivalencias entre la Atenas del siglo V y su propia época: los sofistas son una representación de los filósofos ilustrados, preocupados por hacer alarde de sus conocimientos, y Sócrates simboliza una sabiduría que hunde sus raíces en la fe cristiana, bastante marginada en los círculos filosóficos de mediados del siglo XVIII. A partir de este último punto es que empiezan a tejerse las relaciones que vinculan a Sócrates con Jesús, en algunos casos con fuertes paralelismos: hacia el final de *Memorabilia socratica*, en lo que podría leerse como una referencia a la resurrección de Cristo, el fantasma (*Gespenst*) de Sócrates se le aparece a un quionio llamado Quirsias, con quien entabla una conversación.

Luego de una dedicatoria al público –a quien presagia la total incompreensión del texto, definido como “pastelitos [que] no deben ser masticados sino tragados” (p. 43)– y de otra a sus amigos Kant y Berens, *Memorabilia socratica* se desarrolla en una introducción y tres partes. La primera se ocupa de la relación entre los oficios de los padres de Sócrates y su conocida mayéutica socrática, la segunda tiene como tema central la ignorancia de Sócrates y en la tercera la identificación entre Sócrates y Jesús se acentúa mediante diversas anécdotas y comentarios. El resultado es un texto complejo y original, que revisa irónicamente muchos de los presupuestos acerca del filósofo griego. La ignorancia de Sócrates, en este sentido, es el símbolo de una nueva forma de pensar que pone el sentimiento por encima de la razón y que además no alardea de una sapiencia enciclopédica. Se trata más bien del reconocimiento –y, por tanto, del respeto– de la única verdad posible, aquella que se encuentra más allá de la razón humana.

Nubes funciona como una suerte de paratexto de *Memo-*

rabilia socratica, ya que surge de una reseña destructora que había publicado en 1760 Christian Ziegra en su revista *Hamburgische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit*. Ziegra define el texto de Hamann, cuyo título hace referencia, por supuesto, a la obra de Aristófanes, como “puro delirio y disparate” e incluso utiliza la expresión “engendro antinatural de una cabeza perturbada” (p. 185). También muestra su preocupación por las capacidades de contagio de *Memorabilia socratica* y evoca el efecto que tuvieron las novelas de caballería sobre Don Quijote. En un inusitado experimento metalingüístico, Hamann reproduce de forma completa la reseña y la acompaña de vastas notas a pie de página donde, con el supuesto objetivo de elogiar a Ziegra, en realidad se burla de él. Estos juegos autoriales se despliegan con más intensidad en las partes siguientes de *Nubes* –que Hamann llama actos–, y el resultado final es una defensa del pensamiento irracional: “La *razón* es sagrada, justa y buena; por medio de ella, sin embargo, no llega nada más que *conocimiento de la ignorancia*” (p. 231).

cia sumamente pecadora” (p. 231).

A lo largo del tiempo, la crítica ha considerado a Hamann de diversas maneras, desde un ilustrado radical –que luchaba contra la *razón monárquica* impuesta– hasta el máximo exponente de la antiilustración. Esta diversidad de lecturas da cuenta de una figura compleja y única, cuyo pensamiento difícilmente pueda reducirse a relaciones más o menos conflictivas con la Ilustración. La propuesta de Hamann –original tanto en su contenido como en su forma– implica la categórica fundación de un nuevo sujeto, de una nueva visión filosófica y también de una nueva estética. Este legado será recogido por el *Sturm und Drang* y particularmente por Herder y por Goethe, quien reconoce haberse sentido cautivado y a la vez extrañado por el estilo sibilino de Hamann, incluso hasta el punto de planear un drama nunca concretado sobre Sócrates.

Por estos motivos y muchos más resulta celebratorio una edición en español de dos obras centrales de Hamann, donde ya se encuentran planteados sus principios filosóficos y metodológicos. Su lectura supone

además una aventura vivificante, la inmersión en una prosa lúdica y chispeante que los traductores, aún en el marco de misterio y hermetismo en el que se mueve Hamann, han

conseguido recrear con gran acierto.

Francisco Salaris Banegas
UNC

Alejandra Panozzo Zenere. *Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo*. Rosario: UNR editora, 2018, 157 páginas

El libro a presentar trata de manera descriptiva un aspecto fundamental del museo: la comunicación según las diversas formas que asume, es decir, según cada modelo museístico. Cada variante se encontrará ineludiblemente atravesada por los condicionantes propios de los ámbitos económico, político, cultural y social. La autora recorre con gran solidez el entramado de características que los modelos museísticos han configurado a través del tiempo y, a su vez, que han contribuido a plasmar diversos acervos en la sociedad. Bajo estas consideraciones trata de fundamentar su interpretación de los museos como portadores de distintos dispositivos de disciplinamiento. Se notará prontamente, entonces, una impronta foucaultiana que se

extenderá a lo largo de toda la obra.

Es posible reconocer dos partes del libro, la primera concentrada entre los capítulos 1, 2 y 3, donde la autora elabora un recorrido global sobre la creación de los museos y cómo estos generaron las características que hoy los identifican. A partir de allí, indagará sobre los modos de comunicación propios del campo de lo museístico generados a través de diferentes dispositivos. El recorrido inicia con una definición de la museología como aquella que conoce las diferentes formas de administrar la cultura en determinadas sociedades; luego se extiende a un análisis de los distintos aspectos del museo que lo conforman como un dispositivo de comunicación. Partiendo de la concepción de

museo como entidad social (mirada propia de la museología crítica) se estudian sus diferentes momentos históricos: un momento inicial, donde el arte permaneció en manos de unos pocos, acotado a fines burgueses; luego, un momento en el cual el modelo posmoderno incorpora los espectáculos de masas, en los cuales predomina la atracción y, por consecuencia, queda anulada la elección del espectador. Estas últimas características darán lugar a la aparición del museo contemporáneo, en donde, siguiendo los lineamientos posmodernos, el “ver” y el “hacer” irán de la mano, dando un lugar predominante al campo de lo experimental.

Una vez abordadas las cuestiones históricas, se dará análisis a las implicancias de los museos. La autora introduce aquí la noción de *sistema* artístico y capitalista, planteando que el museo, como institución propia de un sistema, se encuentra ligado a su contexto y, por lo tanto, a las ideas dominantes de cada época que inciden sobre el arte. En relación a esta última temática (como también podrá encontrarse en el recorrido de toda la obra las

remisiones a diferentes autores), son citados Pierre Bourdieu y Jürgen Habermas, entre otros, para fundamentar las argumentaciones que han llevado a la autora a concluir que el museo representa un interés de la época, reflejado precisamente en sus *colecciones* y la manera de presentarlas. Bajo la asunción de que con el concepto de “industria cultural” se involucra la imposibilidad del carácter autónomo del arte, no es posible figurarse a la cultura por fuera de los patrones económicos, tal como lo respaldan distintos autores de la década del ‘80. Así pues, es el museo de la modernidad el que se replantea cómo legitimar el poder dominante.

Cabe señalar que, si bien el campo analizado corresponde al del modelo contemporáneo, es de gran ayuda contar con el recorrido histórico que realiza la autora, generando en el lector una visión global y clarificadora de la conformación de caracteres museísticos específicos.

Una vez delimitados los rasgos del museo contemporáneo, se presenta al terreno experiencial como su rasgo principal, en el cual el público es

también parte del arte. Como consecuencia de las políticas neoliberales de consumo, marca y marketing, el museo ha adoptado una postura propia de la mercancía estética, ofreciendo no solo arte sino también servicios. A través de imponentes arquitecturas, una variedad de exposiciones, tiendas, restaurantes, tecnología y grandes colecciones, se puede notar cómo se utilizan las estrategias comerciales propias de las empresas económicas triunfantes a nivel mundial.

En cuanto a la dimensión comunicativa, un aspecto que se fortalece en el siglo XX debido a las distintas estrategias de comunicación masiva, corresponde aclarar que en el caso de los museos debe considerarse sus diferentes elementos, es decir, no solo las colecciones sino todo aquello que constituye la institución. Se presenta aquí un aspecto primario para el tratado de la comunicación museal: el incremento de ciertos *dispositivos* propios, la institución no es un medio sino una configuración de medios que se conforma de manera activa en la comunicación. Estos dispositivos son: la exposición, las

publicaciones y las plataformas digitales.

En la segunda parte del libro, a partir de un esquema expositivo similar al de la parte anterior, la autora se centrará en la historia de los museos en Argentina (sus modos de comunicación, cómo recopilan y configuran características propias de los museos contemporáneos y cómo influye el contexto en sus acervos). En el ámbito local se ejemplifican e identifican ciertos rasgos de los modelos museísticos que se implementaron en nuestro país. El primer modelo fue marcado por la importación europea del modelo moderno neoclasicista, abocado a la demanda educativa para garantizar los intereses específicos de un sector. La centralidad de Buenos Aires aparece como un rasgo característico de los museos durante este periodo, fundamental para comprender el mecanismo de las instituciones del país ya que el arte, de esta manera, se encontraba delimitado y circunscripto a dicho escenario. Luego, con la crisis de post-guerra y los distintos gobiernos *de facto*, que despojaron de recursos a la cultura, el vitalismo del arte decayó. Un

resurgimiento tuvo lugar con la vuelta de la democracia, en donde se perfiló el modelo museístico contemporáneo. Sin embargo, una nueva crisis afectará el arte con la llegada de gestiones neoliberales en los '90, en donde los recortes presupuestarios y la inestabilidad económica, acrecentaron la decadencia cultural. A principios del siglo XXI, bajo la consigna de muestras de colecciones contemporáneas, nacen distintos museos en varias provincias argentinas, entre ellos el Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca y el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario. Ambos, debido a límites edilicios, deciden crear anexos, que se transformaron luego en nuevas sedes museales contemporáneas llamadas: el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (MAC) y Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRo). En cuanto a las prácticas comunicacionales, se desarrolla el modo en que los dispositivos específicos (exposición, publicaciones y plata-

formas digitales) fueron apropiados por ambos museos.

Finalmente, la autora expone la noción de "mixtura", definida como la característica propia de los elementos en los modos de la comunicación, para referir y englobar todo lo comentado anteriormente. De aquí que concluya en que el sistema capitalista y artístico convergen en la arquitectura, el orden, el trabajo, la política, lo institucional, las relaciones y las prácticas comunicacionales. A través de distintos dispositivos es posible observar la pluralidad de espacios en los modelos comunicacionales, a saber: la conjunción de actitudes, la construcción de una identidad para el logro del reconocimiento social, las lógicas de trabajo implementadas referidas a un propósito común en donde convergen lo económico, el poder, el consumo, los intereses, las necesidades y la gestión.

Isabel Bonina

Instituto Superior Padre Elizalde

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

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

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

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

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

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

a) Estructura de los trabajos

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

Todos los trabajos podrán presentarse en formato Word, OpenOffice, RTF o WordPerfect y deben estar escritos en letra Times New Roman de cuerpo 12 con interlineado 1,5. Las citas textuales deberán llevar sangría en el margen izquierdo y escribirse en el mismo tipo de letra que el texto, pero de cuerpo 11 y con interlineado sencillo. Las notas a pie de página deberán escribirse en letra de cuerpo 10 con interlineado sencillo. No se utiliza subrayado; en su lugar, deberá usarse cursiva.

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

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

cada párrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

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

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

b) Normas bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título 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 las instrucciones para ingresar al sistema y completar el Formulario de Evaluación, junto con las directivas de arbitraje.

