# BOLETÍN DE ESTÉTICA

## GIORGIO AGAMBEN Y LA DESTRUCCIÓN DE LA ESTÉTICA

*Mercedes Ruvituso*

## PALABRAS COMO GOLPES

En torno a la concepción causal de la metáfora de Donald Davidson

*Federico Burdman*

**Comentarios bibliográficos**

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

AÑO XII | VERANO 2015-2016 | Nº 34

ISSN 2408-4417

## GIORGIO AGAMBEN
## Y LA DESTRUCCIÓN DE LA ESTÉTICA

*Mercedes Ruvituso*

## PALABRAS COMO GOLPES
### En torno a la concepción causal de la metáfora de Donald Davidson

*Federico Burdman*

## Comentarios bibliográficos

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 34
AÑO XII| VERANO 2015-2016
ISSN 2408 – 4417

**Director**
Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)

**Comité Académico**
José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille) †– Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Pablo E. Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires-CONICET) – Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Falko Schmieder (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/Berlin)

El *Boletín de Estética* es una revista científica con referato 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). Su objetivo es contribuir al desarrollo del área en el mundo académico de habla hispana, difundiendo trabajos de investigación sobre estética filosófica, teoría del arte e historia de las ideas estéticas. Integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y se encuentra indexado en The Philosopher's Index, Latindex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia) y Binpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Períodicas Argentinas Registradas),

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

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía, Director del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficcas. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires. Copyright: Centro de Investigaciones Filosóficas. Queda hecho el depósito que marca la Ley Nº 11.723. ISSN

ISSN 2408-4417

Secretario de redacción:
Alejandro Dramis (Escuela Metropolitana de Arte Dramático)

Diseño: Verónica Grandjean
Maqueta original: María Heinberg
Verano 2015-2016

**SUMARIO**

## Artículos

Mercedes Ruvituso
**Giorgio Agamben y la destrucción de la estética**
Págs. 7-43

Federico Burdman
**Palabras como golpes: en torno a la concepción causal de la metáfora de Donald Davidson**
Págs. 45-71

**Comentarios bibliográficos**
Págs. 73-82

# ARTÍCULOS

**Colaboradores**

**Mercedes Ruvituso** es Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de San Martín y la Università del Salento, Magister en Ciencias Políticas por el Instituto de Altos Estudios Sociales. Profesora de la Universidad Pedagógica de Buenos Aires y Becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, es investigadora asociada del Centro de Investigaciones Filosóficas. Se dedica a la filosofía italiana contemporánea y es una de las traductoras españolas de la obra de Giorgio Agamben. Sus temas de investigación abordan el problema del mito, la imagen y la relación entre la estética y la política en la contemporaneidad. Correo electrónico: mercedesruvituso@gmail.com

**Federico Burdman** es Licenciado en Filosofía y becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Su trabajo de investigación se centra en temas de filosofía de la mente y filosofía de la psicología, incluyendo también tópicos de historia de la filosofía analítica. Se desempeña como docente del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires y de la carrera de Filosofía de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales. Correo electrónico: federicoburdman@gmail.com

# Giorgio Agamben y la destrucción de la estética

*Mercedes Ruvituso*

**Mercedes Ruvituso**
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas
Universidad Pedagógica de Buenos Aires

## Giorgio Agamben y la destrucción de la estética

**Resumen**
Este trabajo se propone hacer una relectura de la primer obra de Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto* (1970), desde la perspectiva del concepto de imagen, con el fin de analizar en qué medida la cuestión de una "destrucción de la estética" implica un problema ontológico sobre la imagen que trasciende la esfera del arte para interrogar la propia relación del hombre con su pasado cultural. En este desplazamiento de la estética a la imagen, mostramos que Agamben plantea conceptos ontológicos que estarán en el centro de sus investigaciones futuras: potencia (*potenza*) y estado de excepción (*stato di eccezione*). El trabajo busca llevar a cabo este análisis sobre la imagen recuperando la importancia que tienen en la argumentación ciertos autores de referencia: Maurice Blanchot, Giovanni Urbani y Beda Allemann.

**Palabras clave**
Imagen – ontología de la obra de arte – posthistoria – potencia– estado de excepción

## *Giorgio Agamben and the destruction of aesthetics*

**Abstract**
This paper intends to reread the first work of Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto* (1970), from the perspective of the concept of image, in order to analyze how the question of a "destruction of aesthetics" entails an ontological problem about the image that transcends the realm of art to question man's relationship with their cultural past. In this displacement from the aesthetic to the image, we show that Agamben poses the ontological concepts that will be the focus of future research: the potentiality (*potenza*) and the state of exception (*stato di eccezione*). This contribution will examine the concept of image stressing the importance of some author's references: Maurice Blanchot, Giovanni Urbani y Beda Allemann.

**Keywords**
Image – ontology of artwork –posthistory– potentiality – state of exception

*Recibido: 13/09/2015. Aprobado: 22/12/2015.*





## Introducción

El primer libro de Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto* (1970), se propone indagar la dimensión estética de la obra de arte en la modernidad para finalizar con una reflexión que no solo interroga el lugar del arte en el presente, sino, más en general, el modo en que el hombre se relaciona con su propio pasado cultural.

En cuanto a sus autores de referencia, algunos comentadores se han concentrado de distinto modo en enfatizar la evidente perspectiva heideggeriana del vocabulario ontológico utilizado por Agamben. En efecto, todas las figuras de la dimensión metafísico-estética del arte –una experiencia de la obra de arte que desdobla espectadores y artistas, críticos, hombres de buen gusto, coleccionistas y genios creadores– apuntan a mostrar que el arte no es más la "medida esencial del habitar del hombre en la tierra". Todas ellas develan que la crisis del arte en su incapacidad de alcanzar la dimensión concreta de la obra es, en realidad una "crisis de la poesía, de la *poíesis*", del hacer productivo del hombre en su integridad (véase Agamben [1970] 1994: 89).[1] Y también es evidente e incluso declarada, la deuda con la pregunta de Heidegger en el "Postfacio" de su *Der Ursprung des Kunstwerkes*, a propósito del *dictum* hegeliano sobre el arte como algo perteneciente al pasado o la llamada "muerte del arte".[2] A su vez, se ha

[1] En todos los casos, tanto para los textos de Agamben como para los comentadores, las referencias bibliográficas remiten a los textos en su lengua original, y para el presente trabajo incluimos una traducción propia al castellano.

[2] Para un análisis de las referencias a Heidegger, véanse: De la Durantaye, 2009: 38-

señalado que la cuestión de la estética es el primer motivo a partir del cual Agamben piensa una serie de problemas que luego aparecen de manera central en su obra en un extenso desarrollo: especialmente el problema del obrar del hombre y el concepto de "potencia", la cuestión de la melancolía y la historia, pero también, el espacio de los museos y las colecciones.[3]

Como el propio autor sugirió, en cierto sentido podría decirse que *L'uomo senza contenuto* "ya contenía todos los motivos del libro sucesivo" y la continuidad es tal que en verdad sus libros podrían ser uno solo (Agamben 1985: 33). Ahora bien ¿en qué sentido la pregunta de su primer libro sobre el ingreso moderno del arte en la dimensión de la estética signa sus otras investigaciones?

Lo cierto es que la "estética" como problema no vuelve a ser objeto de una reflexión en las siguientes obras de Agamben[4] y la necesidad de

40; Cavendish 2008; Watkin, 2010: 189-193; Fleisner, 2010.

[3] Sobre el "dispositivo museo" en *L'uomo senza contenuto* y en *Profanazioni* (2005), véase Costa 2011. Sobre cómo se analizan aquí por primera vez los conceptos de *poíesis*/*práxis*, potencia/acto y el texto aristotélico sobre la potencia que quedará en el centro del pensamiento agambeniano sobre la "impotencia", la "potencia de no" y la "inoperosidad", véanse: Castro 2008: 20-26; De la Durantaye 2009: 51.

[4] En efecto, podría decirse que la "estética" como cuestión reaparece en su obra recién en *Il Regno e la Gloria* (2007), el cuarto volumen en publicarse de la serie "Homo sacer". Aquí, hacia el final –luego de la genealogía teológica de la economía y del Gobierno– Agamben plantea el problema de la relación entre la estética y la política, en relación a una nueva genealogía, esta vez de la noción de "gloria". Con este concepto tomado de la teología, se propone iluminar cuál es el sentido político de lo que denomina "el aspecto visible o glorioso del poder", es decir, las aclamaciones, las liturgias, los protocolos, los ceremoniales, y en general, todas los símbolos e insignias del poder. Sin embargo, es necesario notar que para Agamben, esta esfera de visibilidad y aclamación no se entiende desde una perspectiva estrictamente "estética" sino desde un punto de vista "performativo", donde la cuestión es interrogar la función jurídica (y no simplemente "decorativa") de la visibilidad del poder. Aspecto que se retoma luego en sus investigaciones sobre la "liturgia" en *Opus Dei* (2012). Por otro





una "destrucción de la estética" (Agamben [1970] 1994 : 16) que se anuncia en las primeras páginas para dar lugar a una reflexión sobre el obrar del hombre y la historia en las ultimas, parece haberse cumplido.

Para responder entonces cómo sigue vigente la pregunta por la estética en la obra de Agamben –o mejor dicho, en qué sentido se continúa el proyecto de una "destrucción de la estética"– la hipótesis que guiará nuestro trabajo sostiene que el sentido ontológico de la estética que se delinea en su primer libro implica un concepto de imagen particular que a lo largo de sus obras se convierte en un verdadero "paradigma de la imagen".[5]
Por un lado, como mostraremos, en *L'uomo senza contenuto* la ima-

lado, análoga a la critica de la estética podría verse la cuestión del "espectáculo" (sobre este tema nos permitimos remitir a nuestro trabajo anterior: Ruvituso 2011) y *Quel che resta di Auschwitz* (1998) podría ser leído como un claro posicionamiento frente al problema de la "estetización" de Auschwitz y del testimonio (sobre este debate, véase Mesnard, Kahan, 2001; Bernstein, 2004). Sin embargo, como proponemos en este artículo, estas alusiones a la cuestión de la "estética", así como las extensas reflexiones sobre el arte y la literatura deberían ser leídas desde la cuestión de la "imagen" como problema.

[5] A un estudio del "paradigma de la imagen" a lo largo de la obra de Agamben, hemos dedicado la tesis doctoral (inédita) "La teoría de la imagen en la obra de Giorgio Agamben. Entre estética y política" (Universidad Nacional de San Martín/ Università del Salento, 2013). Este trabajo se concentrará sólo en lo que sería un primer esbozo del concepto de imagen. En cuanto a la noción de "paradigma", recuperamos el sentido que el propio autor le da en sus reflexiones metodológicas, para indicar que la articulación de los diferentes sentidos del término imagen en su obra no responde a una elaboración deductiva a partir de premisas, es decir, a una "teoría de la imagen". Por el contrario, en lo que llamamos el "paradigma de la imagen" de Agamben cada uno de los sentidos de la imagen funciona al modo de un "ejemplo", no expone la "norma" de la imagen sino siempre una imagen singular e histórica; de este modo, el paradigma se desarrolla, se sofistica y completa a medida que se incorpora a las investigaciones sobre el arte, el lenguaje, la política y la ontología de la potencia (sobre el concepto de "paradigma", véase Agamben 2008).

gen se define en tres momentos claves de la argumentación. En primer lugar, la imagen que implica el desdoblamiento entre espectadores y artistas define a la obra en el espacio de la estética. En segundo lugar, en la interpretación de Agamben del arte contemporáneo el artista "sin contenido" solo posee una "imagen invertida" y una "imagen propia" del arte y ellas definen su identificación con el crítico. Por último, la crisis del arte en el punto extremo de su "destino metafísico" se convierte en una reflexión sobre la crisis del hacer humano frente a su propia "imagen del pasado".

Por otro lado, nuestro análisis buscará reconstruir las referencias –no siempre del todo explícitas– a una serie de autores que no han sido tenidos en cuenta y cuya lectura de estas temáticas se vuelve decisiva en la argumentación de Agamben. En un primer momento, mostraremos cómo la experiencia de la obra que desdobla espectadores y artistas remite al problema del terror en la literatura y al concepto de imagen de Maurice Blanchot. En un segundo momento, cómo la identificación entre artistas y críticos que define el arte contemporáneo retoma las tesis de Giovanni Urbani –a quien está dedicado el libro– sobre el problema hegeliano de la muerte del arte y el problema kojèviano de la posthistoria. En tercer lugar, la reflexión sobre la "imagen del pasado" que remite a la cuestión benjamineana de la historia nos llevará, finalmente, a un concepto de historia de Beda Allemann en su lectura de Kafka que pondrá en el centro el concepto de "excepción".

### 1. La imagen estética como experiencia del arte

Los primeros capítulos de *L'uomo senza contenuto* (I a V) se proponen reconstruir la dimensión estética de la obra de arte en la modernidad. Agamben analiza cómo el surgimiento de la estética desdobla el "estatuto original" de la obra, a partir de la escisión entre artistas y





espectadores. A diferencia del artista que siente la obra como una realidad viviente, el espectador ve "un conjunto de elementos sin vida que sólo puede reflejarse en la *imagen* que la reenvía al juicio estético" (Agamben [1970] 1994: 23, la cursiva es nuestra).

La pregunta inicial de Agamben es: ¿de qué modo el arte que parece la ocupación más inocente de todas, puede volver a medir al hombre con el "Terror"? Es decir, con aquella experiencia unitaria y común del arte que Platón llamaba con la expresión *theîos phobós*, "terror divino" (Agamben [1970] 1994: 14), y que estaba a la base de su "condena" a los poetas como un elemento de peligro para la *pólis*. Esa experiencia del arte, lejos del desinterés del "goce estético" kantiano, en la modernidad, parece quedar reservada sólo a los artistas. En efecto, mientras el espectador parece tener una experiencia desinteresada del arte, para el artista el arte se vuelve una experiencia extrema y riesgosa que pone en juego su propia vida y su salud espiritual. No es por cierto el ideal de producir obras bellas ni de responder a una estética desinteresada lo que expresan por ejemplo Hölderlin, van Gogh, Baudelaire y, quizás de manera ejemplar, Rimbaud.

Para reconstruir cómo entiende Agamben el concepto de imagen implicado en la dualidad espectador/artista y la llamada "paradoja del Terror", intentaremos recuperar una perspectiva blanchoteana de sus argumentos que no siempre es explícita. De hecho, Agamben analiza la figura del artista terrorista a partir del problema de los escritores terroristas y los retóricos que Jean Pauhlan plantea en *Fleurs de Tarbes. Ou la terreur dans les lettres* (1941) y que será retomada por Blanchot en diferentes escritos. [6] Y aunque hace una única referencia

[6] La cuestión del terror en Pauhlan y más en general el concepto de "terror" revive en Francia en la década de 1930 a propósito del "redescubrimiento" de Hegel, en particular debido a los cursos de Alexandre Kojève. En su versión antropológica de *La fenomenología del Espíritu* y con su idea de un "fin de la historia", según Descombes,

explícita a Blanchot, para señalar cómo Rimbaud al dejar de escribir poesía quizás sea el ejemplo moderno más extremo de "escritor terrorista" (véase Agamben [1970] 1994: 22, 23), como veremos, las alusiones podrían extenderse en varios sentidos.

La experiencia estética del arte –la experiencia a la vez viviente y terrorífica del artista y la no viviente del espectador– parece análoga a la contraposición entre los terroristas y los retóricos. Mientras el escritor terrorista busca un lenguaje que no sea más que sentido, donde el signo se consuma para develar su pensamiento de manera absoluta, el retórico disuelve todo el significado en la forma, en la palabra, desconfiando de algún modo del pensamiento (Agamben [1970] 1994: 19).

El tipo perfecto del terrorista que muestra claramente la "paradoja del Terror" –afirma Agamben– es el pintor Frenhofer, el personaje de *La obra de arte desconocida* de Balzac. Frenhofer quiere hacer una obra que sea la realidad viviente de su pensamiento y pasa diez años anunciando su pintura sin mostrarla a ninguno, pero cuando finalmente la da a conocer, parecería que la tela no contiene nada, sólo una mezcla de colores confusos e indescifrables. Sin embargo, señala Agamben, si se mira bien el cuadro "todo sentido se ha disuelto, todo contenido ha desaparecido a excepción de la punta de un pie que se destaca del resto de la tela" (Agamben [1970] 1994: 21). En este punto, entonces, la obra del terrorista en la búsqueda de un significado absoluto cancela todo significado para dejar sólo signos privados de sentido, es decir, se convierte finalmente en la obra del retórico. El evitar ser retórico lleva al terrorista nuevamente a la retórica, pero ya no es posible determinar si fue el sentido el que canceló el signo o el signo el que abolió el sentido, signo y sentido se siguen uno al otro en un continuo círculo vicioso: "Para salir del mundo evanescente de las formas, [el terrorista] no tiene otro medio que la forma misma; y cuanto más quiere cancelarla, tanto más debe concentrarse en ella para hacerla permeable al indecible que quiere expresar. Pero, en esta tentativa sólo se encuentra con signos que, si bien han pasado por el limbo del no-sentido, no son por ello menos extraños al sentido que él perseguía" (Agamben [1970] 1994: 20-21). El artista terrorista se desdobla en el retórico; y esto sucede, en el mismo momento en que el artista que no ha dudado ni un solo instante de su obra, comienza a verla con ojos de espectador.

Para Agamben, este desdoblamiento entre el terrorista y el retórico –y de manera análoga, entre el artista y el espectador– revela que la obra posee dos caras imposibles de recomponer. Pero no se trata sólo de dos puntos de vista, sino de una dualidad que determina simultáneamente a la obra y disuelve su integridad. Esto implica que el espacio de la estética no sólo determina la obra a partir de la *aísthesis* del espectador, sino a través del propio desdoblamiento entre espectador/artista. Una cara remite a la otra, la cara del artista es una realidad viviente, la cara del espectador, una imagen que refleja el juicio crítico (Agamben [1970] 1994: 23). Y aunque no lo desarrolla en profundidad, Agamben remite la dualidad entre imagen/realidad viviente a una concepción metafísica del lenguaje (véase Agamben [1970] 1994: 21-22) que, como veremos, parecería seguir la lectura de Blanchot de Jean Pauhlan.

En "Le mystere dans les Lettres", en efecto, Blanchot entiende la pa-

Kojève les inculca a sus lectores una concepción terrorista de la historia, y esto se vuelve un motivo importante en la filosofía del período, trasladado a la realidad de la literatura: en las novelas de Queneau de la época, en *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre. Blanchot escribe por esta época una respuesta a Sartre (*La littérature et le droit de mourir*) y luego en relación con *Les fleurs de Tarbes* (1941) de Pauhlan, *Comment la littérature est-elle possible?* (1942), "Le mystère dans les lettres" (en *La part du Feu*, 1949) y "La facilité de mourir" (1969) (véase Syrotinsky 1998: 83).

radoja del terror desde la perspectiva del lenguaje que parece estar a la base de la tesis de Agamben sobre el desdoblamiento de la obra. Según Blanchot *Les Fleurs de Tarbes* establecen una duplicidad del lenguaje: por un lado, un elemento material, sonido o imagen escrita o táctil que sería la "palabra", por otro lado, un elemento inmaterial, pensamiento, significación o sentimiento. Los escritores retóricos son aquellos que reducen el elemento inmaterial al material, el pensamiento a la palabra; los terroristas, en cambio, los que buscan reducir la palabra para darle paso al pensamiento (véase Blanchot 1949: 50). Pauhlan muestra que todo texto puede ser apreciado desde esta duplicidad del lenguaje: para los terroristas las cosas y los sentimientos podrían aparecer en su pureza original, sin las palabras que las arrojan al lugar común, sin embargo el autor que desatiende los signos necesita hacer oraciones, necesita de palabras que por su novedad dejan de ser palabras. Por ello para Blanchot, si a fuerza de correcciones el autor llegara a formar palabras tan fieles a sus ideas que éstas desaparecen delante de ellas, entonces la cosa se haría visible para el escritor por la palabra en el momento en que desaparece y no existe más: "Las palabras son las que hacen aparecer la cosa al desaparecer" (Blanchot 1949: 52-55). Y desde el punto de vista del lector, por su parte, juzgar la escritura implica "la presencia de una imagen" que "revela un retardo, una ruptura de la armonía y como un corto-circuito del lenguaje" (Blanchot 1949: 55). Un "corto-circuito" que permite ver la presencia de la imagen-palabra como el resultado de un accidente.

Y así como para Agamben la imagen estética de la obra se mantiene en una paradójica dualidad entre el espectador y el artista, para Blanchot la paradoja propia de la palabra-imagen no es el acto de un autor ni de un lector, sino este corto-circuito constante que preexiste a los términos y cuya legalidad, lejos de reconciliarlos, es finalmente irreconciliable, como un "misterio" (véase Blanchot 1949: 57-59). Para





Blanchot, entonces, si la lectura y la escritura, el retórico y el terrorista dividen ilusoriamente la palabra-imagen y el pensamiento, esta misteriosa ruptura no es más que la condición de posibilidad del lenguaje, de la poesía, de la obra.[7]

Si bien no podremos detenernos en el desarrollo que el concepto de imagen tiene en Blanchot, señalamos por ultimo que este espacio de "ruptura" que revela la imagen-palabra en obras posteriores se convertirá en un verdadero "pensamiento de la imagen". Como señala Ropars-Wuilleumier, la singularidad de este pensamiento consiste en que es la propia imagen la que introduce la lógica del desdoblamiento entre la ausencia de sí misma y la mirada sobre sí misma, como una no visión inscripta en el corazón mismo de la visión (véase Ropars-Wuilleumier: 116-117). Por ello, el mecanismo doble de la imagen es la figura de una singular experiencia visual que al mismo tiempo descubre lo visible y propone la insuficiencia de lo visual (véase Ropars-Wuilleumier: 124).[8]

[7] Por otra parte, esta especie de silencio entre la imagen y el sentido, aparece en la lectura que realiza Blanchot de "La obra de arte desconocida" de Balzac en *Faux Pas* (1943). Y Aunque Agamben no se refiera a ella, la cercanía entre ambos es evidente. Blanchot señala que la ruina de Frenhofer al descubrir su obra no es absoluta; porque si en principio las personas que miran la imagen no ven nada, luego ven aparecer un pie. Como refiere Roger Laport sobre este punto, esto evita finalmente que la obra esté incompleta y le impide al pintor decir delante de su tela vacía que no hay "nada". Podría haber aquí, según Blanchot, una extrañeza de la palabra por la cual parece decir algo cuando en realidad no está diciendo nada. Pero en realidad es mucho más que eso, en la palabra hay una especie de silencio que habla, y que hace que esta "nada" sea imposible, que este vacío sea inaccesible: "siempre hay un nuevo paso, un movimiento incesante de algo que se escribe y se borra, se escribe nuevamente; un movimiento que hace imposible pararse más allá de la ausencia del libro" (Laport 1996: 28-29).

[8] Al respecto, Ropars-Wuilleumier insiste en que Blanchot (a diferencia de la perspectiva de Merleau-Ponty) no piensa la imagen delante de la vista sino "en la vista", en un desdoblamiento donde la propia experiencia visual descubre lo visible y la in-

Del mismo modo, para Agamben, la imagen estética de la obra define el desdoblamiento entre espectadores y artistas. Y no puede pensarse solo desde el punto de vista del espectador, como si existiese una dicotomía entre la imagen del espectador y la no-imagen del artista, porque es la propia lógica dual de la imagen la que define la obra de arte en un continuo desdoblamiento. Así pues, la lógica de la estética parece implicar al mismo tiempo a un artista que vive la obra y no puede verla, y a un espectador que ve su imagen y no puede vivirla.

## 2. Los hombres sin contenido

Siguiendo las reflexiones de Agamben, veamos cómo la imagen supone una paradójica experiencia de la obra en relación a la vida y la muerte. Mientras el artista pone en juego su propia vida en la creación, la imagen del arte que posee el espectador aparece definida como un "conjunto de elementos sin vida". Así, el mecanismo del juicio crítico se define de este modo:

> [...] cuando nos encontramos frente a la obra de arte, nos comportamos inconscientemente como un estudiante de medicina que ha aprendido anatomía sólo sobre cadáveres y, delante de los órganos pulsantes del paciente, debe recordar el ejemplar anatómico muerto para poder orientarse. Cualquiera sea el metro del que se sirve el juicio crítico para medir la realidad de la obra –su estructura lingüística, el elemento histórico, la autenticidad de la *Erlebnis* en la que fue originada, etc.– finalmente éste no habrá hecho más que disponer en lugar de un cuerpo viviente un interminable esqueleto de elementos muertos. (Agamben [1970] 1994: 64-65)

suficiencia de la visibilidad. Por ello, no se trata de una experiencia estrictamente "estética" que vuelve visible lo invisible que habita en lo visible, sino de una experiencia que pertenece a lo visible mismo. Si subsiste entonces una referencia "estética" en Blanchot, "la *aísthesis* nos reenvía en primer lugar a lo insostenible de la idea de imagen", una imagen que sería incapaz de sostener su propia presencia más que por la expansión del gesto donde ella se ausenta. Si se trata entonces de una estética, es porque ella implica la mirada, pero proponiendo la distancia del sujeto que mira en esa lógica des-figurante de la imagen (véase Ropars-Wuilleumier 1994: 124). Como veremos más adelante, esta lógica de la imagen —a la vez estética y no-estética— reaparece en las reflexiones finales de Agamben cuando intenta pensar el espacio de la estética en su positividad.





En la modernidad el arte ya no parece suscitar una experiencia viviente sino sólo la ocasión de poner a prueba el juicio crítico para distinguir el arte verdadero del falso. De este modo, el arte se define de manera negativa, en un espacio de "muerte", a través de lo que no es el arte. Al respecto, Agamben dedica el tercer capítulo a la figura del hombre de buen gusto que conoce el punto de perfección de la obra pero que es incapaz de producirla y, el cuarto capítulo, a los museos, como un espacio donde las obras se alejan de una experiencia común y viviente del arte.

Ahora bien, en el arte contemporáneo este mecanismo del juicio crítico parece llegar al extremo hasta dejar de funcionar, porque la distinción entre el arte y lo que no es arte pierde todo sentido. Esto implica que la duplicidad que definía la imagen del arte en un continuo reenviar del artista al espectador, queda completamente contenida en los mecanismos "reflejos" del juicio crítico. En el arte contemporáneo, entonces, la imagen sólo parecería reenviar a sí misma en una continua búsqueda por definir su propio espacio. Como mostraremos, estas reflexiones de Agamben se acercan nuevamente —aunque no siempre de manera explícita— a una perspectiva blanchoteana que retoma las tesis del crítico y restaurador Giovanni Urbani sobre el arte contemporáneo. Y estas referencias aparecen en relación a tres puntos de la argumentación.

En primer lugar, Agamben analiza el fenómeno del *ready-made*,

donde un objeto no artístico se introduce a la fuerza en la esfera del arte, obligando al juicio crítico a confrontarse consigo mismo. ¿Y qué sucede pues con la imagen del arte? ahora el juicio crítico se enfrenta con su "propia imagen invertida" (Agamben [1970] 1994: 75), es decir, el arte borra la distancia que lo separaba de la crítica y se vuelve pura reflexión crítica sobre el arte.

En segundo lugar, Agamben señala que hoy parece ocurrir un fenómeno otrora impensable por el cual incluso la naturaleza es considerada desde el punto de vista de la estética: "delante de un paisaje de repente se nos ocurre medirlo con su sombra, preguntándonos si éste es estéticamente bello" (Agamben [1970] 1994: 76). Aquello que se presentaba al juicio estético como algo extraño, ahora se vuelve algo familiar y natural (el mingitorio de Duchamp), mientras que la belleza natural que era una realidad familiar para nosotros parece volverse algo extraño: "el arte se volvió naturaleza y la naturaleza, arte" (Agamben [1970] 1994: 77).

En un tercer momento, Agamben reinterpreta el llamado problema hegeliano de la "muerte del arte" que Heidegger plantea en el famoso postfacio de *Der Ursprung des Kunstwerkes*. ¿Cuál es el sentido enigmático de la afirmación de Hegel en *Vorlesungen über die Ästhetik*: "en cuanto a su destino supremo, el arte es y sigue siendo para nosotros un pasado"? (Agamben [1970] 1994: 80). A diferencia de lo que se ha interpretado con frecuencia, señala Agamben, Hegel en ningún momento habla de una "muerte" del arte sino de un "arte que va más allá de sí mismo". Y esto no significa entonces ni una superación, ni la muerte del arte, sino que el arte se encuentra en una constante "imposibilidad de morir".

Según Agamben, a esta "imposibilidad de morir" del arte se refiere Hegel cuando describe la vocación destructiva de la ironía romántica.





Los románticos llamaban "ironía" a esta facultad de la absoluta superioridad de la conciencia sobre todo contenido. El artista descubre que ya no se identifica con ningún contenido, toda materia le es indiferente y asume que sólo el principio creativo formal es la esencia de las cosas, entonces:

> Iluminado, privado de contenido, doble en su principio, él vaga en la nada de la *terra aesthetica*, en un desierto de formas y de contenidos que le remiten continuamente *la propia imagen*, que evoca e inmediatamente abole en la tentativa imposible de fundar la propia certeza [...] su muerte es justamente no poder morir, no poder más tomar su medida en el origen esencial de la obra (Agamben [1970] 1994: 85, la cursiva es nuestra).

La desaparición de todo contenido propio del arte que coincide con la identificación radical del artista con el principio creativo formal, implica pues que el artista recorre una y otra vez la variedad de imágenes y contenidos que el arte produjo a lo largo de la historia, sin lograr identificarse con ninguno de ellos, ni alcanzar una nueva obra positiva (Agamben [1970] 1994: 86).

Sin embargo es interesante notar que la tesis sobre la imposibilidad de morir del arte no remite directamente a la lectura blanchoteana del problema sino a las tesis de Urbani.[9] Precisamente en este punto, Agamben hace la única referencia explícita a Urbani, citando una frase de un artículo dedicado a Sergio Vacchi: "El tiempo del arte se ha parado pero sobre la hora que comprende todas las otras del cua-

[9] Recordemos brevemente que Blanchot responde al debate iniciado por Kojève sobre la filosofía de Hegel y en *La littérature et le droit à la mort* (1948) en particular sostiene que el espacio de la literatura no es de muerte, ni de vida eterna, sino un espacio de incesante muerte, de una relación con la muerte que no es de posibilidad sino de "imposibilidad".

drante, todas ellas en la duración de un instante infinitamente recurrente" (Agamben [1970] 1994: 86). Pero Agamben parece empezar aquí un diálogo con Urbani que se anunciaba en la dedicatoria y que podemos reconstruir a través de la reciente publicación de un libro que recopila sus ensayos sobre arte contemporáneo. [10]

Veamos primero la referencia al artículo dedicado a Vacchi, donde a través de su pintura Urbani describe la tarea del arte en la posthistoria. Los cuadros de Vacchi están hechos "de imágenes", pero de imágenes que provienen de la pintura misma y no de los objetos. Son entonces imágenes irreales, extraídas de la historia como de una materia prima para los propios diseños. Pero si luego de siglos la historia no

[10] El libro de ensayos de Giovanni Urbani (1926-1994), *Per una archeologia del presente. Scritti sull'arte contemporánea,* incluye un breve ensayo de Agamben sobre el autor. Este historiador y crítico de arte italiano –discípulo del teórico de la restauración Cesare Brandi (1906-1988) y director del Istituto centrale del restauro (de 1973 a 1983)– se hace célebre en Italia por su empeño en reformar las normas de tutela de los bienes culturales. Propone modelos innovadores no sólo en materia de restauración sino sobre todo de tutela programada y preventiva para la justa conservación de estos bienes. Como señala Travaglini, la reflexión de Urbani sobre la conservación y más en general sobre la experiencia del arte, se desarrolla a través de una continua confrontación con la filosofía de Heidegger que, en cuanto a la cuestión de la técnica, comienza a separarse, sustituyendo la visión escatológica de la historia del ser, por la idea de encontrar en la propia ciencia y técnica las condiciones para repensar un nuevo modelo de racionalidad moderna y de "restauración" (véase Travaglini, 2012). A su vez, en una monografía sobre su vida privada, se descubre a Urbani como un personaje notable de lo que recordando el film de Fellini se ha dado en llamar la "época de la *dolce vita*": por su "capacidad profética", el "cultísimo sarcasmo" en sus declaraciones y su fama de "dandy" (véase De Michele, 2011). Sobre la figura del *dandy* y el *snob*, Agamben reflexionará extensamente en *Stanze* (1077), y a propósito de Urbani, definirá el sentido de su concepción "arqueológica": "Como todo verdadero esnobismo […], el esnobismo de Giovanni era sobre todo una agudísima percepción del carácter histórico –y por ello también frívolo, es decir, friable y caduco– de todo fenómeno humano y, consecuentemente, también cierta intolerancia contra quien no sabe leer las signaturas históricas del acaecer. […] Y siempre he pensado que no era casual que un hombre dotado de tal particular esnobismo se ocupara de los signos que el tiempo deja sobre las cosas" (Agamben 2009a).





crece más, dice Urbani, la historia se vuelve "naturaleza" y el arte sólo se "refleja a sí mismo" sin introducir una nueva línea estética, sino creando obras en las que "el tiempo de la historia se ha detenido" (véase Urbani, 2012: 151-153). Las imágenes de Vacchi que provienen de la historia de la pintura son uno de los tantos modos posibles que tiene el arte de afrontar la propia imagen. Sin embargo, concluye Urbani, si el arte sigue siendo "actual" sólo lo es en la medida en que expresa "una pintura que se devora a sí misma hasta alcanzar su propio esqueleto, su propia verdad sin trascendencia, para volver absurda una manera de pensarla en sentido único" (Urbani 2012: 155).

Por otro parte, en "Il silenzio della critica", Urbani se ocupa de la cuestión heideggeriana del fin de arte y describe cómo el arte contemporáneo sólo produce obras "canceladas" de antemano que, en realidad, se reducen a una mera reflexión crítica (Urbani 2012: 109). Y en el ensayo sobre Burri (1960), "Una questione elegante",–al igual que Agamben– ejemplifica esta transformación del arte a través del *ready-made*. Duchamp no es un artista, su propósito no es inventar una nueva forma de arte –afirma Urbani– sino mostrar que toda nueva forma de arte es imposible e inútil, al menos hasta que se invente una nueva manera de posicionarse frente a lo real. Cuando Duchamp introduce en un museo un mingitorio (o cualquier objeto de uso), inventa "actos existenciales" que permiten transportar el acto de creación del ámbito del arte al de la realidad. Y en esta exposición, los objetos adquieren un nuevo significado: el "ser rehechos o hechos en el modo originario de la *poíesis*" (Urbani 2012: 218).

Como vemos, Agamben parece desarrollar punto por punto las tesis de Urbani sobre el arte contemporáneo: el arte reducido a reflexión crítica se encuentra en la imposibilidad de morir y su tarea posthistórica, sólo puede consistir en crear obras cuyo contenido no es más que la propia historia devenida "naturaleza", es decir, detenida y ex-

puesta a sí misma como historia.[11] En los capítulos finales del libro, esto implicará (como para Urbani) una reflexión que va más allá del arte para pensar la tarea del hombre frente al pasado en el escenario del "fin de la historia".[12] La crisis del arte en la época de la estética desarrollada en la primera parte, se revela pues como una crisis más general en la que está en juego el propio hacer del hombre. A su modo, Agamben repite aquí el desplazamiento heideggeriano del área del arte hacia el modo originario de la *poíesis*, es decir, el hacer del hombre en general o lo que los griegos entendían como el estatuto poiético del hombre (véase Urbani, 2012: 215). Y desde esta perspectiva, la necesidad de pensar "la estructura original de la obra de arte" más allá de la estética, apunta en realidad a una dimensión en la que está en juego la estructura misma del ser-en-el-mundo del hombre y su relación con la historia.

[11] Al problema de la relación entre la conservación de la naturaleza y el arte en particular (además del artículo sobre Vacchi), Urbani le dedica "Conservazione della natura e conservazione dell'uomo" (véase Urbani 2012: 239-242). Como refiere Bruno Zanardi, este escrito tiene una fuerte influencia del problema heideggeriano de la técnica y se aleja "de toda tendencia ideológica y demagógica ambientalista" (véase Urbani 2012: 37-38).

[12] Recientemente Agamben ha hecho notar que los escenarios posthistóricos de Urbani presentan no pocas similitudes con los de Kojève. Y él mimso se ha ocupado en varias ocasiones de la nota sobre el fin de la historia que Kojève agrega en la segunda edición de su *Introduction à la lecture de Hegel* (véase Castro 2008: 144-149). Pero en relación a la versión de la posthistoria que se ofrece en "Vacchi", Agamben señala que en 1962 Urbani podía conocer la primera edición de Kojève (1947) pero no la nota que se adjunta en 1968. A pesar de ello, la cuestión del esnobismo y la inutilidad del arte presenta no pocas similitudes con el escenario posthistórico kojèviano. Recordemos que en esta nota el esnobismo japonés aparecía como una nueva posible figura del hombre posthistórico: "[...] todos los japoneses sin excepción actualmente viven en función de valores totalmente *formalizados*, es decir completamente vacíos de todo contenido 'humano' en el sentido de 'histórico'. Así, al límite, todo japonés es en principio capaz de proceder, por puro esnobismo, a un *suicidio* perfectamente 'gratuito' (la clásica espada del samurai podría ser reemplazada por un avión o un torpedo) que no tiene nada que ver con el *riesgo* de la vida en la lucha en función de valores 'históricos' con contenido social o político" (Kojève 2003: 437).





La tarea de Urbani en su desesperada búsqueda por un nuevo modo de conservar el pasado, parece así interpelar al joven Agamben a finales de la década de 1960. Como decíamos, Agamben le dedica *L'uomo senza contenuto* (1970), pero quizás también el título se refiera a él en varios sentidos. "El hombre sin contenido" podría ser el propio Urbani en su legendario esnobismo que "sorprendía a todo el que lo conocía" (Urbani, 2012: 16), pero también sería el artista que en la época de la estética termina identificándose con el crítico (al igual que Urbani) (véase Agamben [1970] 1994, cap. VI). Finalmente, y en un nivel más general, "el hombre sin contenido" sería la figura de la consciencia histórica de nuestro tiempo que –tal como la describía Urbani– se encuentra frente a todas las imágenes de la cultura sin que ninguna de ellas se vuelva un nuevo contenido humano e histórico.

En la interpretación de Agamben del arte contemporáneo aparece pues una "imagen invertida" y una "imagen propia" del arte, la primera se refiere a la imagen del arte que se reduce al juicio crítico más allá de todo contenido y la segunda, siguiendo el mismo movimiento reflexivo de la crítica, se refiere a las imágenes del pasado que el arte evoca sin proponer nuevos contenidos. En este punto, la imagen permite pues una nueva relación del arte como experiencia de vida y de muerte: por un lado, la imagen permite que el arte como "algo del pasado" no desaparezca definitivamente, por el otro, la nueva relación que establece con el arte ya no es más una nueva experiencia de vida.

### 3. De la imagen del arte a la imagen de la historia

En un segundo momento de *L'uomo senza contenuto*, a partir del capítulo siete, Agamben intenta pensar cómo la crisis del arte en el punto extremo de su "destino metafísico" es también la crisis del hacer humano frente a su propia historia. Estos capítulos presentan una serie de motivos y conceptos en relación con el paradigma de la

imagen que hemos intentado reconstruir hasta aquí. Algunos parecen señalar el punto límite en el que todavía no logra superarse la dimensión estética: el concepto de "imagen del pasado", la imagen del ángel de la historia benjamineana y la imagen del ángel del arte del grabado de Albrecht Dürer *Melencolía I*. Otros parecen sugerir una posible vía para pensar la esencia del arte más allá de la estética como experiencia del tiempo histórico: el concepto de ritmo en Hölderlin y la "imagen paradójica de un estado de la historia" en Kafka. Ahora bien, hacia el final, se vuelve evidente que por ahora el libro sólo se ha aproximado a la recuperación de la propia historicidad del hombre y la superación de la estética, revelando su estructura y sus límites. Es decir, que el punto límite y la superación de la estética coinciden, no son dos realidades o espacios separados. Y estos motivos de la imagen profundizan la lógica paradójica que hemos intentado reconstruir hasta aquí, como "proyecto original" y "destrucción" de la estética.

El último capítulo, "El ángel melancólico", retoma las reflexiones de Benjamin sobre el modo en que la época de la estética implica un cambio en el modo de trasmitir y vivir el pasado. Para Agamben, Benjamin es quizás el primer intelectual europeo en darse cuenta con extrema lucidez de un cambio fundamental en la transmisibilidad de la cultura: por una parte, la imposibilidad de trasmitir la tradición de forma viviente como criterios de acción y producción, como contraparte, la experiencia opresiva de la acumulación de un pasado que sólo sirve al goce estético.

Uno de los puntos centrales indaga en qué consiste lo que Agamben denomina el "valor de extrañación" en los motivos benjamineanos de la cita. La referencia aquí es sin duda el capítulo que Hannah Arendt le dedica a Benjamin en *Men in dark times* (1968). El "valor de extrañación", en efecto, parece describir con ciertos matices la "función destructora" de la tradición que, según Arendt, provoca la cita al sacar de contexto y a la vez refrescar fragmentos del pasado. Este ambiguo movimiento de preservar y al mismo tiempo destruir el pasado aparece también en la figura del coleccionista. Las cosas no se coleccionan por su valor útil sino para "transformar los objetos" y darles un valor de "autenticidad" que destruye todo orden y clasificación: destruir el contexto en el que el objeto alguna vez estuvo vivo y limpiarlo de todo lo que se considera "típico" de él (véase Arendt, [1968]1983: 193-206).





En este contexto, la "imagen del pasado" (*Bild der Vergangenheit*) que aparece en *Über den Begriff der Geschichte* se define a través de la "extrañación":

> [...] la carga de verdad [de la cita] es función de la unicidad de su aparición extrañada de su contexto viviente en aquello que Benjamin, en una de las *Tesis sobre filosofía de la Historia*, define "*una citation à l'ordre du jour*" en el Día del Juicio Universal. El pasado se deja fijar sólo en la imagen que aparece una vez por todas en el instante de su extrañación, así como un recuerdo relumbra de repente en un instante de peligro (Agamben [1970] 1994 : 157-158).

Agamben se refiere aquí específicamente a las tesis III, V y VI de *Über den Begriff der Geschichte*. Y en la Tesis V, donde Benjamin escribe "el instante de su cognoscibilidad" (*Jetzt de Erkennbarkeit*) (Benjamin, *GS* I/2: 695), propone "el instante de su extrañación".[13]

[13] En este caso como en otros, este *détournement* de la cita parece justificarse en la propia referencia al método de Debord que, según Agamben, al igual que la cita en Benjamin permite hacer visible que ya no existe garantía alguna del lenguaje que una referencia pasada pueda confirmar (véase Agamben [1970] 1994 : 173, nota 3). Según el artículo de Debord y G. J. Wolman, "Mode d'emploi du détournement" (1956, de la época de *L'internationale lettriste*), éste surge como una ofensiva contra las "realizaciones geniales" consolidadas y su apropiación por las clases dominantes. Y en relación con la imagen, estos autores señalan que es precisamente la "estructura analógica de la imagen" la que permite desplazar elementos para darles una organización y

¿En qué consiste el valor de "extrañación" que define la destrucción de la cultura como una nueva relación con el pasado? Y ¿qué significa entonces en este contexto la idea de una imagen del pasado que aparece en el instante de su extrañación?

Por un lado, este modo de entender la imagen del pasado es análoga a la de la experiencia del arte en su imposibilidad de morir: no se trata de marcar la pérdida de la tradición y la cultura como una mera desaparición de sus distintas figuras, sino como un nuevo modo de relacionarse con ellas. Todas las figuras de la cultura se acumulan ante nuestros ojos en una especie de inmenso depósito cuyo valor se vuelve cada vez más "interesante" pero, también, cada vez más extraño. La cultura es "extraña" –como la obra de arte para el escritor retórico, para el crítico, para el visitante de un museo– en la medida en que ya no ofrece una experiencia viviente de su trasmisión.
Por otro lado, esta imagen extrañada del pasado implica una "separación" (*scarto*) entre el acto de la transmisión y la cosa que se trasmite

eficacia renovadas; no sólo se puede corregir una obra, sino también integrar diversos fragmentos de obras distintas en una nueva, e incluso cambiar su sentido. Se trata de "modificar de todas las maneras posibles lo que los imbéciles se obstinan en llamar citas" (Debord 2006: 222). En *La Société du spectacle* (1967, L'internationale situationiste): "El *détournement* es lo contrario de la cita, de la autoridad teórica falsificada siempre por el solo hecho de haberse convertido en cita; [...] El *détournement* es el lenguaje fluido de la anti-ideología. Aparece en la comunicación que sabe que no puede pretender detentar ninguna garantía en sí misma y de modo definitivo. Al nivel más alto, es el lenguaje que ninguna referencia antigua y supracrítica puede confirmar. Por el contrario, sólo su propia coherencia, en sí misma y con los hechos practicables puede confirmar el antiguo núcleo de verdad que transmite. El *détournement* no funda su causa sobre nada exterior a su propia verdad como crítica presente" (Debord 2006: 854). Si bien las alusiones a Debord y al situacionismo no son muchas en la obra de Agamben, es bastante recurrente el uso de métodos y motivos propios de su obra, el *détournement,* el concepto de espectáculo y la técnica compositiva de su obra cinematográfica.





(Agamben [1970] 1994: 162). Esa separación, señala Agamben, era imposible en un sistema mítico-tradicional, donde la cultura existía sólo en el acto viviente de su trasmisión de modo que los objetos transmitían en todo momento el sistema de creencias y nociones que expresaban:

> [...] entre lo viejo y lo nuevo ya no hay ninguna unión posible, sólo la acumulación infinita de lo viejo en una especie de archivo monstruoso o la extrañación que opera el mismo medio que debería servir a su trasmisión [...]. Suspendido en el vacío entre lo viejo y lo nuevo, el pasado y el futuro, el hombre es arrojado en el tiempo como algo extraño que se le escapa sin cesar y que sin embargo todavía lo arrastra hacia adelante sin que pueda encontrar su propio punto de consistencia (Agamben [1970] 1994: 163).

La lógica de la imagen que como vimos atravesaba el pensamiento del arte, se desplaza así hacia la relación del hombre con la historia; y Agamben lo analiza a través de dos imágenes: el ángel de la historia y el ángel del arte. La primera retoma la descripción del ángel de la historia que Benjamin realiza a propósito del *Angelus Novus* de Klee: el ángel parece estar mirando el pasado como una especie de catástrofe que va acumulando los eventos como ruinas indescifrables, mientras una tempestad, que sería el progreso, lo arrastra hacia el futuro (véase Tesis IX, *Über den Begriff der Geschichte*). La segunda imagen es el célebre grabado de Dürer *Melencolia I* que para Agamben representaría el ángel del arte en la época de la estética: una criatura alada sentada en acto de meditar con el rostro absorto y junto a ella, abandonados, los utensilios de la vida activa (el grabado, también era analizado por Benjamin en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* aunque de modo diverso).

La analogía entre ambas figuras permite mostrar cómo el arte en el espacio de la estética asume la tarea de resolver el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, el pasado y el futuro. El ángel del arte, a diferencia del de la historia que no puede detener su fuga hacia el futuro, está inmóvil, como si la tempestad del progreso estuviese detenida y algo hubiese interrumpido el *continuum* de la historia en una especie de "detención mesiánica" (Agamben [1970] 1994:165). El ángel del arte es esa "imagen extrañada" que recompone de manera extrema el pasado.

Sin embargo, si la estética viene a ocupar el rol que antes cumplía la tradición –recomponer el conflicto entre lo nuevo y lo viejo, el pasado y el futuro– la "redención" del pasado es sólo una recuperación negativa:

> La redención que el ángel del arte le ofrece al pasado citándolo a comparecer fuera de su contexto real en el último día del Juicio estético no es entonces más que su muerte (o mejor, su imposibilidad de morir) en el museo de la esteticidad (Agamben [1970] 1994: 165).

Esta idea de una imagen extrañada del pasado en una especie de realidad intemporal es la figura extrema del destino del arte en el espacio de la estética. Sin embargo, aunque el arte asegure una supervivencia de la cultura sin contenidos y totalmente extraña a la vida, la "detención" o "vacío" que produce la imagen entre el pasado y el futuro, como habíamos señalado, contiene una ambigüedad, abre también la posibilidad de una nueva experiencia del arte y la historia.

Según el pasaje que se retome, Agamben remite este pensamiento límite de la positividad de la estética al mesianismo de Benjamin, como acabamos de mostrar, pero también –específicamente en el capítulo IX– a una reflexión sobre el concepto de "ritmo" en Hölderlin de inspiración heideggeriana.[14] Aunque no nos detendremos en ellas, es posible notar que ambas referencias le permiten pensar una "suspensión" del tiempo que, a la vez, sitúa al hombre de manera más "original" en el propio tiempo presente. Es decir, se trata de apuntar hacia una imagen del pasado donde el momento destructivo y el constructivo finalmente coinciden. Podría remitirse aquí al motivo hölderlineano del famoso poema "Patmos" que tanto había influenciado a la constelación de autores de la que parte Agamben: "donde hay peligro, allí también crece lo que salva" (Hölderlin *SW* 2: 172). Para Heidegger en la cuestión de la técnica y en "¿Para qué poetas?"; para Adorno, en *Dialektik der Aufklärung* y, a partir de éstos, para Hannah Arendt (véase De la Durantaye: 40-43), pero también para Urbani.[15] Es interesante al respecto que en una entrevista, refiriéndose a las fuentes de este primer libro, el propio Agamben admita que su constelación de autores pretendía incluir el concepto benjaminiano de "destrucción" comparándolo con el modo en que lo utiliza Heidegger: "Siempre que se tiene una relación fuerte con un autor o con algo que amamos, yo creo que es necesario un antídoto. Y los au-

[14] Agamben aclara en una nota que el lector atento descubrirá la temática heideggeriana del ritmo, especialmente en "Wozu Dichter?" de *Holzwege* (1950) y en la conferencia "Zeit und Sein" (1968). De la Durantaye agrega que habría otras dos posibles fuentes no nombradas del rol que aquí se le asigna al ritmo, por un lado, éste parece hacer eco de un breve ensayo de Heidegger, "¿Qué significa la palabra griega *ritmo*?" (Heidegger *GA* 13.226; véase De la Durantaye 2009: 399), por otro lado, podría estar en relación con el prefacio del *Ursprung des deutsches Trauerspiels* de Benjamin. El ritmo para Benjamin marca la idea de origen (*Ursprung*), no tiene entonces que ver con la existencia de lo fáctico, sino con una "doble intelección" que implica tanto una restauración, rehabilitación, como algo inconcluso e imperfecto: "El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria" (Benjamin *GS* II/1; Benjamin 2006: 243).

[15] Sobre la frecuente citación de Urbani de los versos de "Patmos" y la influencia de la cuestión de la técnica en Urbani, véanse: Agamben 2000: 200; Travaglini 2012:9; Zanardi 2013: 33-35.





Ruvituso, Giorgio Agamben y la destrucción de la estética, 7-43

tores más interesantes son aquellos que contienen ya un antídoto contra sus propios venenos. […] en cierto sentido [Heidegger y Benjamin] son lo opuesto, con esta experiencia curiosa: que muchas veces tocan los mismos problemas desde distancias remotas, y a veces el mismo término. Hay términos que el joven Benjamin usa que son los mismos del pensamiento tardío de Heidegger" (Agamben 2004).

Este es el propósito que guía el final de *L'uomo senza contenuto*, donde la parte destructiva y la constructiva de la investigación empiezan a coincidir hasta volverse indistinguibles. En este punto, la dualidad paradójica que define a la imagen se reconfigura: la imagen estética del pasado remite a un diagnóstico crítico de la modernidad y, al límite, permite pensar al mismo tiempo el aspecto destructivo y constructivo de la época de la estética. El "auténtico sentido del proyecto estético occidental" que prometía debelarse (Agamben [1970] 1994: 17), se hace visible finalmente a través del principio por el cual "sólo en la casa en llamas se vuelve visible por primera vez el problema arquitectónico fundamental" (Agamben [1970] 1994: 172). Este principio que, como ya se ha señalado, parecería recordar el que expresara Benjamin en su *Ursprung*,[16] es en realidad una cita sin comillas de un estudio sobre el concepto de historia en Kafka de Beda Allemann (véase Allemann 1968: 80). La referencia es interesante en vistas a la obra posterior de Agamben, porque reenvía hacia la idea de un "estado de excepción" (*Standrecht*). En efecto, en las páginas finales, "la imagen kafkiana de un estado de la historia" permite pensar la condición histórica del hombre, suspendido entre el pasado y el futuro, como en un continuo "estado de excepción", donde el origen y el fin

[16] Según De la Durantaye, el libro termina con una imagen que Agamben "adapta silenciosamente de Benjamin. Al final del libro, [...] Benjamin afirma de la idea del *Trauerspiel* alemán: 'En las ruinas de los grandes edificios la idea original habla con mayor precisión que en los edificios menores" [...] Pero para Agamben, la casa no está en ruinas, sino en llamas" (De la Durantaye 2009: 51).





de la historia no se dejan conocer, pero por ello mismo, donde el hombre hace de este estado de suspensión su demora en el presente y el sentido de su acción (véase Agamben [1970] 1994: 168-174).[17]

Según Allemann, Kafka no sólo lleva a cabo una simple negación de la imagen tradicional de la historia, sino que transforma este "principio de retardo" en un proceder poético (Allemann 1968: 88). De modo análogo y agregando a esta lectura aquella observación que hiciera Benjamin por la cual Kafka sacrifica la verdad por la tarea misma de la transmisión, Agamben interpreta aquí el "principio de retardo" de Allemann como el procedimiento poético que consiste en trasmitir ya no una verdad o contenido sino la propia transmisibilidad.[18] Si bien

[17] Agamben se refiere en particular a uno de los aforismos de Kafka de *Consideraciones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y la verdadera vía* que está a la base de la lectura de Allemann: "Sólo nuestro concepto del tiempo nos hace nombrar el Juicio Universal como el último juicio: en realidad se trata de un estado de asedio [*Standrecht*]" (Allemann 1968: 87; Agamben [1970] 1994: 169). Según Allemann, con este aforismo Kafka quiere expresar que "lo decisivo" sucede en todo momento, que aunque nada haya sucedido desde la caída, el hombre se ubica constantemente ante la decisión última. El *Standrecht* entonces planea sobre toda la historia de la humanidad y debe ser tomado aquí al pie de la letra, "por ello más que de una marcha de la historia se podría hablar en Kafka de un estado (*Stand*) de la historia. La existencia está situada en el instante perpetuo de la decisión como en su estado histórico" (Allemann 1968: 87).

[18] La referencia es a una carta de Benjamin donde éste discute el problema de la pérdida de la transmisibilidad de la cultura y la pérdida de la tradición. Para Benjamin, Kafka es el primero en hacer frente a esta situación. Lejos de acomodarse a una verdad dada renunciando a su transmisibilidad, su "verdadero genio" consiste en llevar a cabo algo totalmente nuevo: "sacrificar la verdad por amor de la transmisibilidad" (Agamben [1970] 1994: 171). También Arendt hacía referencia a esta carta de Benjamin sobre Kafka. De modo análogo al procedimiento de la cita y la colección, en ella Benjamin señala cómo Kafka realiza cambios decisivos en las parábolas tradicionales, inventa nuevas en el estilo tradicional, e instaura una nueva relación con el pasado que posee la peculiar dualidad de "querer preservar y destruir al mismo tiempo" (Arendt 1968: 196).

Agamben no indaga en qué consiste este "principio de retardo" del concepto de *Standrecht*, en una nota señala que este concepto de Kafka podría compararse con el benjaminiano de tiempo-de-ahora (*Jetztzeit*), entendido como una "detención del acaecer", y su exigencia de pensar un concepto de la historia que se corresponda con el hecho de que el estado de excepción es en realidad la regla (véase Agamben [1970] 1994: 174; Benjamin 2000: 433).

El problema de la tarea del arte en el escenario de la posthistoria se cierra pues de este modo: la imagen extrañada del pasado que el arte vuelve visible –en las figuras de la cita, el coleccionista, el *ready-made*– funciona como un ambiguo espacio de excepción, límite y vía de escape de su propia estructura.

### 4. El paradigma de la imagen

Como ya ha sido señalado, el primer libro de Agamben parece finalizar con un "presagio" de temas y conceptos que se desarrollarán en sus investigaciones futuras: el problema del obrar del hombre (en los conceptos de potencia y acto), el tiempo de la historia y el estado de excepción. Aunque todavía sus argumentos parecen reconocerse fácilmente en sus principales autores de referencia, sobre todo Heidegger y Benjamin.[19] Así pues, el joven Agamben comienza a elegir temas y autores, siguiendo una perspectiva que indagará el "plagio" y la "cita sin comillas" benjamineanas y el *détournement* debordiano. Buscando de algún modo "desactivar" esta calibrada metodología de

[19] En este sentido, Castro afirmaría que de *L'uomo senza contenuto* "se podría decir lo mismo que del *Nacimiento de la tragedia*: en él todo es un presagio" (Castro 2008: 16) y De la Durantaye que "es una obra elegante, reveladora, precoz y en general profunda, pero no es influyente. Si bien puede aprenderse mucho de ella, los estudiantes de los temas que trata probablemente reconozcan sus principales argumentos en Nietzsche, Wind, Benjamin y Heidegger" (De la Durantaye 2009: 52).





pensamiento, nuestro trabajo ha querido recuperar algunas referencias poco exploradas de esta obra: trazando una lectura desde un concepto aparentemente marginal en el texto como el de imagen, e intentando reconstruir el diálogo apenas sugerido con autores como Blanchot, Kojève, Urbani y Allemann.

Como mostramos, el análisis sobre el surgimiento de la estética en la modernidad implica una ontología de la imagen que, al límite, permite pensar el espacio de la estética en su positividad. La aparente dicotomía entre la imagen del espectador y la no-imagen del artista define la lógica de desdoblamiento de la obra de arte en el espacio de la estética. Pero es la propia lógica dual de la imagen la que produce tal desdoblamiento, en la tensión entre la visibilidad de una imagen del espectador que no ofrece una experiencia viviente de la obra y la imposibilidad de tener una imagen del arte que agote la experiencia del artista. La imagen se define pues en una tensión bipolar entre la presencia de la imagen en un sentido estético que exhibe un contenido determinado y la desaparición de la imagen que ya no expone un contenido sino su propia medialidad. Y en este tensión irreconciliable que rompe la unidad de la obra, el espacio de la estética se revela paradójicamente como su única condición de posibilidad, tal como el *désoeuvrement* blanchoteano, es "el lugar de la indecisión más peligrosa", el "exilio", el "abismo" (véase Blanchot [1955] 1988: 316-321). La imagen señalaba así una vía hacia la ontología de la "inoperosidad" (*inoperosità*) que en obras posteriores comenzaría por traducir y a la vez reinterpretar el *désoeuvrement* de Blanchot y Kojève, y continuaría en momentos decisivos de las investigaciones de Agamben.[20]

[20] Sobre el problema de la potencia en Agamben, desde el concepto de "potencia-deno" o "impotencia" (en "La potenza del pensiero" de 1987 y el trabajo dedicado a la figura de Bartleby de 1989) hasta el concepto de "inoperosidad" que en principio se presenta como la traducción del *désoeuvrement* kojèviano (en *Homo sacer I*, 1995), luego desde la noción paulina de *katergeîn* (*Il tempo che resta*, 2000), en relación con

A su vez, la imagen del arte contemporáneo aparece como un mero movimiento reflexivo de la crítica que define una nueva relación con el arte, ni de vida ni de muerte, sino de una "imposibilidad de morir". El artista identificado con el crítico se enfrenta a todo el pasado artístico y cita sus imágenes sin producir nuevos contenidos. Sin embargo, finalmente, esta exposición "extrañada" de la historia enfrenta al hombre por primera vez con un "estado de excepción" entre el pasado y el futuro, permitiéndole recuperar su propio espacio histórico presente. En este punto, la imagen límite del espacio de la estética abre la posibilidad de una nueva experiencia del arte y la historia.

Este trabajo se proponía responder ¿en qué medida a partir de *L'uomo senza contenuto*, la obra de Agamben está signada por el primer desafío de una "destrucción de la estética"? Aunque no podremos detenernos en todas sus derivas, es posible señalar que el desplazamiento de la cuestión de la estética a la imagen define un verdadero "paradigma de la imagen" en momentos claves de la investigación ontológica de Agamben. Señalamos al menos tres momentos que se corresponden con los tres sentidos de la imagen que hemos analizado.

En primer lugar, la tensión bipolar que define la imagen estética como experiencia del arte, entre la imagen propiamente dicha y la no-imagen, atraviesa toda la constelación de la imagen-fantasma en *Stanze* (1977), ahora, desde una perspectiva warburguiana: en las figuras del acidioso, el melancólico, el fetichista, en el amor por la imagen de la poesía trovadórico-stilnovista.[21]

Aristóteles y el averroísmo latino ("L'opera dell'uomo", 2004) y como la "sustancia política de Occidente" (*Il Regno e la Gloria*, 2007), véanse Castro 2008, Cavalletti 2010.

[21] Para un exhaustivo análisis de cómo este pensamiento de la imagen continua como una verdadera teoría de la literatura y el arte en la obra de Agamben, véase Antelo





En segundo lugar, la paradójica relación que establece la imagen como experiencia ni de vida ni de muerte sino de una "imposibilidad de morir", se retoma en las investigaciones de Agamben sobre la biopolítica. Ella define la paradoja de la visibilidad/invisibilidad de las figuras de la "vida desnuda" en *Homo sacer I* (1995) y *Quel che resta di Auschwitz* (1998), es decir, el *homo sacer* y la figura del musulmán en los campos de exterminio. Por un lado, la vida desnuda, ni viva ni muerta, es una "vida expuesta a la muerte" de la que no puede haber imagen y, por el otro, el soberano que se coloca por fuera del orden jurídico al decidir sobre el estado de excepción, tiene la posibilidad de una imagen que le permite ejercer su poder de manera "digna". De este modo, la bipolaridad del concepto de imagen que veíamos antes –entre la imagen propiamente dicha y la no-imagen– se vuelve en estos libros un verdadero "dispositivo político" que permite el funcionamiento de la excepción soberana.[22]

Finalmente, en *Il tempo che resta* (2000) Agamben enfrenta dos imágenes del tiempo que vuelven sobre el problema final de *L'uomo senza contenuto*: al concepto de imagen-tiempo que nos convierte en "espectadores" impotentes del devenir de la historia, se le enfrenta la imagen mesiánica del tiempo, ese tiempo que Pablo de Tarso define como "el tiempo de ahora" (y Benjamin como *Jetztzeit*).

Recientemente, Agamben señala que el "aura de ejemplaridad" que ha ido adquiriendo Urbani en estos años no se debe sólo a su empeño público o a su biografía, tampoco a la "extraordinaria mente filosófica" que sus ensayos sobre el arte contemporáneo permiten descubrir, sino sobre todo a que "era un hombre decidido a mirar con gran lucidez el tiempo [...] que le había tocado vivir" (Urbani 2012: 11). Ur-

2004; 2008.

[22] Sobre esta cuestión nos permitimos remitir a Ruvituso 2013.

bani era "intransigentemente" un hombre "contemporáneo". Como diría Agamben en otro lugar, era alguien que quería ajustar cuentas con su época, tomar posición respecto del presente, pero no coincidiendo sino situándose en una especie de desconexión que lo volvía más capaz de percibir su tiempo; percibir entonces, no sus luces sino su oscuridad (Agamben 2009b: 20, 23). En los escritos metodológicos de Agamben esta especial relación con el pasado se define como una "arqueología". Y en el caso de Urbani, como vimos, era una arqueología referida al arte entendido como "el pasado de la humanidad" que se encuentra en la "imposibilidad de morir", pero más allá de la estética y la crítica de arte, era la pregunta "arqueológica" por el modo de la presencia del pasado en el mundo de hoy.[23]

Como decíamos, alguna vez el autor dijo que su primer libro "ya contenía todos los motivos del libro sucesivo. En cierto sentido mis libros son en verdad uno, que, a su vez, es sólo una especie de prólogo a un libro nunca escrito e imposible de escribir" (Agamben 1985: 33). Este ha sido nuestro horizonte de lectura, mostrar cómo el ambicioso

[23] La concepción arqueológica de Urbani, afirma Agamben, a diferencia de un mero criterio metodológico (como en Foucault) por el cual una investigación sobre el pasado no es más que una interrogación teórica del presente, tiene un carácter ontológico: el pasado y el presente no sólo no son separables sino que "coinciden" según el ser y el lugar. La arqueología define así "aquél carácter de nuestra cultura por la cual ésta puede acceder a la propia verdad sólo a través de una confrontación con el pasado", y esto significa tanto que la única vía de acceso al pasado es el presente, como que vivir el propio presente es saber vivir el propio pasado (véase Urbani, 2012: 13). Esta presentación de la obra de Urbani parecería pues continuar con la reciente puesta en valor de Agamben de otro autor "olvidado" o no asimilado de la cultura italiana, como fue Enzo Melandri con *La linea e il circolo* (2004). Tal como señalaba a Melandri y su idea de arqueología como una decisiva interpretación del concepto de Foucault, Urbani con su idea de una "arqueología del presente" se revela como un foucaulteano *avant la lettre*, o en todo caso, como otro testimonio de la discusión acerca del método arqueológico que tiene lugar en Italia paralelamente a la de Foucault (véase *AA*: XI-XII).





proyecto de "una destrucción de la estética" se desplaza hacia un verdadero pensamiento de la imagen en las futuras investigaciones de nuestro autor. Si intentamos plantear una pregunta arqueológica sobre el modo de la presencia del pasado en la actualidad, pero en relación con el propio devenir de un pensamiento, es sorprendente cómo el primer libro de Agamben puede ser, como era Urbani, "intransigentemente contemporáneo".

## Bibliografía

**Agamben**, Giorgio, "Il *daimon* di Giovanni" (2009a), en Zanardi, Bruno, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, (Milano: Skira), (2008: 199-202).

**Agamben**, Giorgio (2007), *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, II.2*, (Vicenza: Neri Pozza).

**Agamben**, Giorgio (2004), "I luoghi della vita", *RAI Radio Tre*, radio entrevista con Roberto Andreotti y Federico De Melis, 8 de febrero.

**Agamben**, Giorgio ([1970] 1994), *L'uomo senza contenuto*, (Macerata: Quodlibet).

**Agamben**, Giorgio (2009b), *Nudità* (Roma: Nottetempo).

**Agamben**, Giorgio (2012), *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer II, 5*, (Torino: Bollati Boringhieri).

**Agamben**, Giorgio (2005), *Profanazioni*, (Roma: Nottetempo).

**Agamben**, Giorgio (2008), *Signatura rerum. Sul metodo*, (Torino: Bollati Boringhieri).

**Agamben**, Giorgio (1985), "Un'idea di Giorgio Agamben", *Reporter*, entrevista a cargo de Adriano Sofri, noviembre 9-10: 32-33.

**Allemann**, Beda, "Kafka et l'histoire" (1968), en: AA.VV. *L'Endurance de la pensée. Pour saluer Jean Beaufret*, (Paris: Plon), (1968: 75-89)

**Antelo**, Raúl (2004), *Potências da imagen* (Chapecó: Argos Editora Universitária).

**Antelo**, Raúl, "Profanaçôes" (2008), en Pucheu, Alberto, *Estâncias*, *Nove abraços no inapreensível. Filosofia e arte em Giorgio Agamben* (Rio de Janeiro: Faperj), (2008: 223-249).

**Arendt**, Hannah ([1968] 1983), *Men in dark times*, (San Diego: Harcourt Brace & Company).

**Benjamin**, Walter (1991), *Gesammelte Werke*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Band I/2, (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

**Benjamin**, Walter (1974), "Ursprung der deutschen Trauerspiels", en *Gesammelte Schriften*, vol. II, I, (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

**Bernstein**, J. M., (2004), "Bare Life, Bearing Witness: Auschwitz and the Pornography of Horror", *Parallax*, 10, 1: 2-16.

**Blanchot**, Maurice ([1949] 1984), *La part du feu*, (Paris: Gallimard).

**Blanchot**, Maurice ([1955] 1988), *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard).

**Castro**, Edgardo (2008), *Giorgio Agamben. Una arqueología de la potencia* (Buenos Aires: UNSAM/Edita).

**Cavendish**, Sueli, "O homen sem conteúdo" (2008), en Pucheu, Alberto, *Estâncias*, *Nove abraços no inapreensível. Filosofia e arte em Giorgio Agamben* (Rio de Janeiro: Faperj), (2008: 7-43).

**Costa**, Flavia, "El dispositivo museo y el fin de la era estética" (2011), en Karmy Bolton, Rodrigo, *Políticas de la interrupción. Ensayos sobre Giorgio Agamben* (Santiago de Chile: Ediciones Escaparate), (2011: 21-36)

**Debord**, Guy (2006), *Oeuvres* (Paris: Éditions Gallimard).

**De la Durantaye**, Leland (2009), *Giorgio Agamben: a critical introduction* (Stanford: Stanford University Press).

**Di Michele**, Stefano (2011), *Ritratto di un signore. La vita, gli amori e le desilusioni di Giovanni Urbani* (Venezia: Marsilio).

**Fleisner**, Paula (2010), "Desinterés y terror. El destino nihilista de la estética occidental en *L'uomo senza contenuto*", *Viso. Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética*, 8, enero-junio. Disponible en: http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_PaulaFleisner.pdf.

**Heidegger**, Martin, "Zeit und Sein" (1962), en AA.VV., *L'Endurance de la pensée. Pour saluer Jean Beaufret* (Paris: Plon), (1968: 12-71).

**Heidegger**, Martin (1994), *Holzwege* (Frankfurt: Klostermann).

**Hölderlin**, Friedrich (1953), *Sämtliche Werke*. 6 Bände, Band 2, editado por Friedrich Beisnner (Stuttgart: Cotta).

**Kojève**, Alexandre ([1968] 2003), *Introduction à la lecture de Hegel* (Paris: Gallimard).

**Laporte**, Roger, "Maurice Blanchot Today" (1996), en Bailey Gill, Carolyn (ed.), *Maurice Blanchot. The demand of Writing* (New York: Routledge), (1996: 25-33).

**Mesnard**, Philippe; Kahan, Claudine (2001), *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz: témoignages, interprétations* (Paris: Kimé).

**Ropars-Wuilleumier**, Marie-Claire (1994), "Sur le désoeuvrement: l'image dans l'écrire selon Blanchot", *Littérature*, 94: 113-124.

**Ruvituso**, Mercedes (2011), "La noción de espectáculo en la obra política de Giorgio Agamben", *Alcances. Revista de Filosofía*, II, 2, disponible en: http://www.alcances.cl/ver-articulo.php?id=122.

**Ruvituso**, Mercedes (2013), "La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben", *Diánoia*, LVIII, 71: 105–125.

**Syrotinski**, Michael (1998) "Noncoincidences: Blanchot reading Pauhlan", *Yale French Studies*, 93: 81-98.

**Travaglini**, Graziella (2012), "Giovanni Urbani lettore di Heidegger: la salvaguardia dell'arte e l'ideale di una nuova scienza", *Isonomia. Rivista online di Filosofia*, 1-23.

**Urbani**, Giovanni (2012), *Per una archeologia del presente. Scritti sul arte contemporanea* (Milano: Skira).

**Watkin**, William (2010), *The literary Agamben. Adventures in logopoiesis* (London: Continuum).





Ruvituso, Giorgio Agamben y la destrucción de la estética, 7-43

# Palabras como golpes
## En torno a la concepción causal de la metáfora de Donald Davidson

*Federico Burdman*

**Federico Burdman**
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales

**Palabras como golpes: en torno a la concepción causal de la metáfora de Donald Davidson**

**Resumen**
En este trabajo analizo el entramado conceptual de la concepción causal de la metáfora (Davidson 1978). Para ello me enfocaré en primer lugar en su discusión con las concepciones semánticas, lo que nos llevará a discutir el tratamiento davidsoniano de la noción de significado y su distinción entre *significado de la oración* y *significado del hablante*. Luego plantearé un problema interno a este enfoque, en términos de cómo entender esta última distinción dentro del marco nominalista del pragmatismo davidsoniano. Finalmente, analizaré las consecuencias de adoptar este enfoque a la hora de pensar a las metáforas como vehículos para la transmisión de contenido cognitivo.

**Palabras clave**
Significado –significado de la oración –significado del hablante –contenido cognitivo –pragmatismo

***Striking words: a look into Donald Davidson's causal account of metaphor***

**Abstract**
In this paper I look into the conceptual fabric of the causal account of metaphor (Davidson 1978). I will first focus on its debate with prior semantic accounts, which will lead us towards Davidson's treatment of the notion of meaning and his distinction between *sentence meaning* and *speaker's meaning*. I will then present what I take to be an internal problem for the causal account, in terms of how to make viable Davidson's distinction within the framework of his pragmatist nominalism. In conclusion, I will look into the

consequences of embracing a causal account for the idea of metaphors as vehicles for the transmission of cognitive content.

**Keywords**
Meaning –sentence meaning –speaker's meaning –cognitive content– pragmatism

*Recibido: 07/09/2015. Aprobado: 28/11/2015.*





## 1. La concepción causal en el marco del debate clásico sobre la metáfora

La metáfora ha sido considerada tradicionalmente como la característica por excelencia del uso poético del lenguaje, pero no ha gozado siempre de buena reputación en filosofía. Una tradición antigua, con raíces profundas en el tratamiento platónico de la poesía en la *República*, vio en los enunciados metafóricos el paradigma de un uso desviado del lenguaje. La metáfora para esta tradición es una herramienta ajena a la empresa epistemológica, que tiene lugar exclusivamente en el terreno del lenguaje serio, informativo, literal, y hasta se ha planteado en ocasiones, a partir de esta visión, la necesidad de censurar al uso metafórico del lenguaje por "profesar abiertamente el engaño" (Hobbes 1651, I, 8). Todavía para la filosofía analítica clásica, en la discusión en torno al criterio verificacionista del significado de los empiristas lógicos, la función epistémico/cognitiva del lenguaje era pensada a partir de una dicotomía crucial entre los enunciados informativos con contenido empírico y los usos lingüísticos con valor puramente emotivo o expresivo pero carentes de valor cognoscitivo (véase Ayer 1937, Carnap 1932).

Desde una perspectiva contemporánea, parece innegable que la metáfora se ha vuelto un tópico de interés central no sólo para la poética, la retórica y la estética, sino igualmente para la filosofía de la ciencia, la filosofía de la mente y la filosofía del lenguaje. A contramano de la tradición platónica, se ha vuelto común pensar que los usos metafóricos del lenguaje tienen un papel epistemológico crucial en la cons-

trucción de modelos teóricos, como organizadores de espacios de referencias teóricas, como fuentes heurísticas para la sugerencia de ideas e hipótesis, o en la introducción de innovaciones conceptuales que se abran lugar, a partir de construcciones metafóricas, en 'juegos de lenguaje' donde los recursos de la literalidad no se hallan todavía disponibles para articular un campo de ideas revolucionarias[1]. Adicionalmente, a partir del trabajo de Lakoff y Johnson entre la filosofía de la mente y la filosofía del lenguaje (por ejemplo, en Lakoff y Johnson 1980), ha recobrado fuerza la hipótesis -de inspiración nietzscheana- de la metaforicidad esencial de toda práctica lingüística, en cuanto el uso metafórico es ubicado como un dispositivo central en la conformación de nuestras estructuras conceptuales y, por tanto, de nuestras vidas cognitivas.

A partir del renovado interés por el papel de los usos metafóricos del lenguaje en estas diversas áreas a partir de la segunda mitad del siglo pasado, resurgió igualmente la discusión teórica respecto de cómo conceptualizar a la metáfora en tanto fenómeno lingüístico, resultando en la producción de una gran cantidad de trabajos en filosofía del lenguaje y en lingüística para abordar diferentes aspectos de los usos metafóricos del lenguaje. La pregunta central de este campo de discusiones ha sido tradicionalmente la pregunta por la relación entre el lenguaje metafórico y el literal -en caso de que consideremos útil mantener aun esa distinción-; y en particular, la pregunta en torno a si la comprensión del lenguaje metafórico involucra algo diferente, un tipo de conocimiento o habilidad diferente de la que requiere la interpretación del lenguaje no-metafórico; y, a partir de ahí, cómo se

[1] Este modo de pensar el papel de las metáforas en las teorías científicas se volvió más común a partir de la caída en desgracia de la llamada "concepción heredada" en filosofía de las ciencias y, en particular, a partir de la obra de Kuhn. Para una discusión de algunas derivaciones de estas ideas en la filosofía de las ciencias actual, véase Rivadulla 2006.





relaciona la comprensión de una metáfora con la comprensión de las palabras que componen su expresión, según su sentido literal; y finalmente, si se tratara de un fenómeno que deberíamos ubicar en el nivel del significado (o el uso) de las palabras, de las oraciones o de las emisiones. Una discusión que acaparó buena parte de este debate clásico, y que será central para nosotros en lo que sigue, es precisamente la discusión en torno a si debemos entender la especificidad del fenómeno metafórico en términos de algo que las metáforas propiamente *significan*, es decir si la distinción que hemos de trazar es entre modos metafóricos y modos literales, o no-metafóricos, de significar, ubicando a la metáfora en el campo de lo semántico, o si debemos, en cambio, optar por otros niveles de análisis[2].

Dentro de los filósofos que se tomaron en serio la metáfora, la posición que razonablemente podríamos llamar 'clásica' se basa en la propuesta de que, para explicar lo que sucede en los usos metafóricos del lenguaje, debemos invocar alguna variante de la idea de que las palabras que componen la emisión en cuestión, o la proposición denotada por ellas, adquieren en ese uso un significado no-estándar, o metafórico. El que muchos enunciados metafóricos sean absurdos interpretados de modo literal ('Julieta es el sol') llevó a varios teóricos de la metáfora a proponer que la comprensión del absurdo literal nos conduce a otorgar a tales oraciones un significado diferente del literal en el curso de la interpretación[3]. Si escuchamos, como en el ejemplo de Davidson (1978: 248), que "Tolstoy es un niño moralizante", to-

[2] Dos buenas revisiones generales del campo de discusiones teóricas en torno a la metáfora como fenómeno lingüístico se hallan en Moran 1997 y Bustos Guadaño 1999.

[3] Entre los muchos representantes de este enfoque general podemos incluir, a pesar de sus muchas diferencias, a muchos de los trabajos clásicos dentro del renovado interés en la metáfora durante la segunda mitad del siglo pasado, como Black 1954 y 1979, Beardsley 1962, Weinreich 1966, y Levin 1977.

mamos entonces "niño" en un sentido metafórico y buscamos cuál es la propiedad que los niños y Tolstoy pueden tener en común, propiedad que podríamos luego parafrasear a través de una expresión no-metafórica. De este modo, habremos encontrado qué es exactamente lo que significa "niño" metafóricamente.

Estas posiciones, como señala Camp (2006), se vieron rápidamente cercadas por dos problemas fundamentales: en primer lugar, no todas las metáforas son literalmente falsas o absurdas; algunas, de hecho, son incontestablemente verdaderas tomadas en su literalidad. Pensamos, por ejemplo, en la famosa línea del poema de John Donne, "ningún hombre es una isla"[4]. El contraste entre ambos casos, la falsedad patente de "Julieta es el sol" y la verdad obvia de "Ningún hombre es una isla," parecen apuntar más bien en dirección a una caracterización no-semántica en términos de relevancia contextual, ya que la evaluación semántica de cada enunciado como verdadero o falso claramente no es lo diferencial de estos casos. El segundo problema que enfrentaron las concepciones semánticas estuvo dado porque todas daban de alguna forma por supuesta la idea de que la construcción metafórica sólo podía operarse sobre los rasgos que ya eran parte del significado literal de las palabras; y sin embargo casi cualquier palabra puede ser usada metafóricamente y cualquier palabra dada puede ser usada para producir una amplia gama de significados metafóricos, de modo que la noción de significado metafórico corría el riesgo de verse desbordada ante una multiplicación infinita de significados que, al menos bajo ciertas interpretaciones de este escenario, resultaría incompatible con el grado mínimo necesario de regularidad que supone la práctica lingüística.

[4] En la meditación XVII de sus *Devotions upon Emergent Occasions*, de 1624.





Problemas de este tipo llevaron a Davidson y a otros a pensar que quizás la metáfora pudiese entenderse mejor en términos no-semánticos. La *concepción causal*, como podemos llamarla, preconizada por Davidson (1978), rechaza completamente la noción de "significado metafórico" y nos da una visión de la metáfora ante todo como una *acción* que provoca o puede provocar ciertos tipos de efectos sobre su audiencia, y que tiene un efecto disruptivo precisamente porque no puede ubicársela dentro de las coordenadas semánticas usuales para la mutua interpretación de hablantes y oyentes. Se trata, para Davidson, de un modo de *producir un efecto* y no de *transmitir un mensaje*. Si decimos que una expresión tiene determinado significado, en el sentido relevante para la descripción de la práctica lingüística, lo que estamos diciendo es que esa expresión tiene un lugar reconocido y reconocible dentro de un determinado juego de lenguaje, que sabemos cómo se la usa en esos contextos, cuáles contarían como condiciones apropiadas para su uso correcto y qué consecuencias podrían extraerse de tal uso, bajo circunstancias normales. Para la concepción causal, la metáfora no es ese tipo de uso lingüístico. En términos de Rorty, "usar una metáfora durante una conversación es como hacer una pausa de repente para 'poner una cara', o para sacar una fotografía del bolsillo y mostrarla, o para señalar a algún rasgo particular de nuestro entorno, o para abofetear en la cara a nuestro interlocutor o besarlo" (1989: 18). En términos de Davidson:

> Suponer que [una metáfora] sólo puede ser efectiva si codifica un mensaje es como pensar que un chiste o un sueño son afirmaciones que un intérprete inteligente puede luego formular en prosa ordinaria. El chiste, el sueño y la metáfora pueden llevarnos a apreciar la importancia de cierto hecho, tal como pueden hacerlo una foto o un golpe en la cabeza – pero no representando o expresando ese hecho. (1978: 262)

En lo que sigue exploraremos el entramado conceptual de la concepción causal, enfocándonos en primer lugar en su discusión contra la concepción semántica, que abordaremos en la próxima sección. Allí analizaremos cómo se articulan estas ideas de Davidson en el contexto de otros elementos de su filosofía del lenguaje y, en particular, de su tratamiento de la noción de significado y la distinción que supone entre *significado de la oración* y *significado del hablante*. En la tercera sección plantearé un problema interno al enfoque davidsoniano, en términos de cómo entender esta última distinción en términos propios del nominalismo de su concepción del lenguaje. Finalmente, a modo de conclusión, analizaré las consecuencias de adoptar este enfoque a la hora de pensar a las metáforas como vehículos para la transmisión de contenido cognitivo.

## 2. La concepción causal frente a la concepción semántica

Los críticos de la concepción causal han señalado en ocasiones que al retirar a la metáfora del campo semántico nos vemos obligados a pagar un precio excesivo, al privarnos de evaluar semánticamente a las expresiones metafóricas como verdaderas o falsas[5]. Ante estas críticas debemos decir primero, con Rorty (1987), que es crucial ubicar a la propuesta de Davidson en el marco del intento por superar la idea de que el único elogio que podemos hacer de una forma de discurso es decir que tiene contenido cognitivo[6]. Al mismo tiempo, sin embargo,

[5] Así, por ejemplo, Goodman 1979.

[6] De hecho, como muestra el argumento de Rorty en *Contingencia, ironía y solidaridad*, entender la metáfora en términos no-semánticos puede ser un modo de defender su importancia como dispositivo epistemológico y no de subestimarlo, en cuanto es ese elemento disruptivo, esa superación del uso establecido y reglamentado, lo que permite que una metáfora pueda abrir el camino para el desarrollo de nuevos vocabularios y nuevas teorías. Desde esta perspectiva la metáfora tiene un papel central para toda innovación conceptual, en la medida en que lo que estará en juego será siempre la disputa por la aceptación de usos novedosos del lenguaje. Es este sentido





ha sido común (mal)entender la propuesta filosófica de Davidson como un intento de revivir, por otras vías, a la vieja tradición platónica de desvalor del discurso metafórico, a partir de la distinción fuerte que implica entre usos establecidos y regulares, literales, del lenguaje y los usos anómalos-metafóricos, excluyendo a éstos además del ámbito de lo semántico.

Dada la tendencia a confundir el enfoque pragmatista de Davidson[7] con la tradición platónica, puede ser buena idea ante la discusión que sigue comenzar por establecer algunos rasgos de los que, según creo, cualquier análisis de las expresiones metafóricas debería poder dar cuenta. Podemos decir, primero, que cuando comprendemos una metáfora advertimos que uno o más de los elementos que componen esa expresión están siendo usados por el hablante de un modo irregular o no estándar. Comprender una metáfora implica también (en muchos casos, si no en todos) estar en condiciones de apreciar uno o más *puntos* que son *en algún sentido* señalados por medio de esa emisión, aun cuando esos puntos señalados no se correspondan con lo que las palabras usadas significan (literalmente). Finalmente, una vez que captamos o creímos captar el punto señalado por la metáfora podemos (en muchos casos, al menos) evaluar la corrección de lo señalado o la conveniencia del acto de señalar ese punto. De este modo, cuando leemos en Kant que la metafísica es un campo de batalla, comprendemos que la expresión "es un campo de batalla", al menos,

el que resalta Rorty al referirse a personajes como Galileo o a Newton como 'poetas'. Ver Rorty 1989, cap. 1 y también el interesante contrapunto entre Rorty y Mary Hesse en torno al papel de las metáforas en ciencia en Rorty 1987 y Hesse 1987.

[7] A pesar de las protestas del propio Davidson (cf. 1984: xviii), sigo a Rorty al pensar que el proyecto filosófico davidsoniano puede ser más fructíferamente entendido si lo pensamos como parte de la tradición pragmatista. En este sentido, véase especialmente Murphy 1990, cap. 8. A los fines de la presente discusión, sin embargo, nos alcanza con notar que Davidson se opone a la tradición platónica y propone una teoría centrada en el análisis pragmático del discurso.

debe ser interpretada de un modo *en algún sentido* irregular o no-estándar, y comprendemos también que al realizar esa afirmación Kant *no* está diciendo que la metafísica sea (literalmente) un lugar tal que en él tuvo lugar un combate, sino que está señalando otra cosa por medio de una oración que significa que la metafísica es un campo de batalla. Podemos también fácilmente comprender al menos algunos de los puntos señalados por esa metáfora, aun sin suponer que dichos puntos puedan ser señalados exhaustivamente (y dejando de lado la cuestión de cuánto acuerdo intersubjetivo puede alcanzarse en la interpretación de la metáfora). En este caso, entendemos que, entre otras cosas, Kant *en algún sentido* está diciendo que los temas centrales de la metafísica son objeto de grandes disputas. Una vez que comprendimos dicho punto, podemos encontrar que acordamos o rechazamos la concepción de la metafísica que supone, así como podemos establecer discusiones respecto de la corrección o la conveniencia de afirmar que la metafísica es un campo de batalla. Estos no son, sin duda, todos los rasgos de la metáfora que esperamos que un análisis filosófico interesante pueda explicar pero sí pueden servirnos como punto de partida. Una visión acerca de la metáfora que niegue alguno de estos rasgos debería, según creo, ofrecer razones de peso para ese rechazo.

Para analizar la concepción causal, es fundamental despejar desde el inicio la sensación de que implica rechazar todos o algunos de los rasgos que mencioné recién. No se pretende negar que las metáforas tengan (o puedan tener, en muchos casos) lo que llamamos un *punto.* Usualmente podemos poner ese punto en palabras (aun si nunca pudiésemos agotarlo, explicitarlo de forma completa y exhaustiva) y, en muchos casos al menos, nada nos impide evaluar el punto de la metáfora así expresado como verdadero o falso, adecuado o inadecuado, atinado o desatinado. La concepción causal no tiene por qué negar nada de eso. Sin embargo, a pesar de que no pretende negar ninguno





de esos rasgos, insiste en que es un error pensar lo que sucede cuando comprendemos una metáfora como la captación de un "significado metafórico".

Mi primer punto de interés será tratar de separar dónde el enfoque de Davidson representa un quiebre con los enfoques semánticos tradicionales y dónde su diferencia es meramente terminológica. Davidson introduce una distinción clave, que miraremos de cerca en lo que sigue: la distinción entre *lo que significan las palabras*, por así decirlo, en sí mismas y *lo que quiere decir el hablante* al usarlas en un momento determinado (1978: 247). En nuestro idioma, esta distinción se refleja en el contraste entre preguntas del tipo de "¿qué quiere decir 'poliedro'?" y preguntas del tipo de "¿Qué quisiste decir con que la situación es insostenible?". Las primeras son normalmente preguntas acerca del significado de una palabra o expresión, mientras que las segundas son normalmente preguntas acerca de nuestras intenciones o nuestras creencias, no acerca del significado de las palabras que utilizamos. Esta distinción -una forma de distinguir entre semántica y pragmática- excede, desde ya, el análisis de los usos metafóricos del lenguaje. Dejando de lado los detalles, todos entendemos que una expresión como "la cena está servida" puede ser utilizada bajo las condiciones adecuadas para emitir una orden, indicando a los comensales que se espera que se acerquen a la mesa. Cuando un hablante emite dicha orden diciendo "la mesa está servida", eso no implica, sin embargo, que sus palabras adquieran, bajo dicho uso, un significado nuevo. Diremos en ese caso que el hablante emitió una orden que sería satisfecha si sus destinatarios se acercaran a la mesa, y lo hizo mediante la emisión de una expresión que significa que la cena está servida. Una expresión como "¡qué flaco que estás!", por ejemplo, puede ser utilizada para describir un estado de cosas, para hacer un chiste o para (intentar) agraviar a una persona. Sin embargo, cualquier análisis de esos diferentes usos de la expresión debe partir de la

base de que hay un sentido en que esas palabras quieren decir lo mismo a través de esos diferentes usos.

Siguiendo con el mismo ejemplo, todos comprendemos sin mayores problemas que, en cierto tipo de circunstancias, la oración "¡qué flaco que estás!" puede ser utilizada por un hablante para afirmar exactamente lo contrario de la proposición expresada por esas palabras. Utilizando la expresión irónicamente, puedo afirmar, mediante esas mismas palabras, que la persona en cuestión está gorda o subió de peso. Ahora bien, ¿por qué no decir que, en ese uso particular, la oración "¡qué flaco que estás!" *significa* "estás gordo"? Aquí es donde podemos empezar a separar las discrepancias terminológicas de las diferencias de fondo. Podríamos, si así lo quisiéramos, llamar "significado" de una expresión a lo que el hablante quiere decir utilizándola en una situación particular, pero lo que no deberíamos hacer es desdibujar la distinción entre lo que significa esa oración y lo que el hablante quiso decir al decirla. Desde la perspectiva de Davidson, la razón principal para resistir esa asimilación es que (la mayoría de) los innumerables "significados metafóricos" con los que puede usarse una oración en (los infinitos) contextos particulares no podrían ser ubicados como parte de una regularidad sistemática en la descripción de las habilidades lingüísticas de los hablantes[8]. En diferentes contextos, un hablante puede utilizar la misma oración queriendo decir con su emisión cosas muy diferentes, y un intérprete competente estará en condiciones de comprender que en un caso particular un hablante quiso decir de otra persona que estaba gorda emitiendo una oración que significa que esa persona estaba flaca.

[8] Es este papel sistemático en la descripción de la práctica lingüística el que le da poder explicativo al concepto de significado (1978: 247). Esta es una idea central en los artículos clásicos de Davidson sobre la noción de significado. Ver Davidson 1967, 1970.





El punto importante aquí es que la comprensión de lo que el hablante quiere decir con sus palabras en un uso particular depende crucialmente de la comprensión de lo que sus palabras significan. Cualquiera sea la intención con la que el hablante dijo sus palabras, la primera de ellas deberá ser que el intérprete comprenda que sus palabras significan que esa persona está flaca[9]. Si el hablante no comprendiera que "Juan está flaco" significa que Juan está flaco, no podría comprender que en ese uso particular el hablante pretende dar a entender exactamente lo contrario de lo que sus palabras significan.

Quizás convenga aquí introducir algunas precisiones sobre las intenciones que acompañan a las emisiones. Yo puedo decir a otra persona "el piso está húmedo" con la intención de transmitir cierta información, con la intención de realizar una advertencia, con la intención de evitar que esa persona se golpee, etc. Al decir esas palabras, pretendo también que mi interlocutor reconozca una cierta fuerza ilocucionaria en mi acto de habla, en este caso, la de realizar una afirmación. Éstas y todas las demás intenciones que pueda poner en juego el hablante en su emisión pueden ser ordenadas como una secuencia de intenciones encadenadas, donde cada una supone a la anterior como medio para un fin (pretendo transmitir información para realizar una advertencia, para evitar que la persona se golpee, para ganar el reconocimiento de esa persona, y así sucesivamente). El punto que señala Davidson es que, sean cuales fuesen esas intenciones en esta emisión particular, la primera de ellas en la secuencia siempre deberá ser que el intérprete reconozca que las palabras utilizadas por el hablante significan que el piso está húmedo. La misma consideración aplica a los usos del lenguaje en donde hay una divergencia entre lo que signifi-

[9] Ver Davidson 1986: 257. La fuente de inspiración de este análisis de las intenciones y expectativas de los hablantes es, desde ya, el análisis clásico de Grice (ver, por ejemplo, Grice 1975).

can las palabras usadas por el hablante y lo que éste quiso decir con ellas. Cuando digo irónicamente "Juan está flaco" con la intención de que el intérprete comprenda que estoy afirmando que Juan está gordo, esa intención sólo podría ser satisfecha (como cualquier otra) a partir de la intención previa de que el hablante comprenda que "Juan está flaco" significa que Juan está flaco.

Con estas distinciones bajo el brazo, podemos ahora hacer un nuevo intento por precisar cuál es la tesis de Davidson respecto de la idea "significado metafórico". Como vimos, el significado "literal" cuenta siempre con una prioridad respecto de cualquier otra cosa que queramos llamar significado, en cuanto es siempre *primero* en el orden de la interpretación. Luego, podríamos optar, si así lo quisiésemos, por llamar "significado metafórico" al punto señalado por el hablante en ese uso particular, pero esto no debería oscurecer el hecho de que la atribución de ese 'significado' a esa oración no cumple un papel sistemático en la descripción de la competencia lingüística de los hablantes de ese lenguaje. El problema que esto implica está dado por el hecho de que la utilidad explicativa de la noción de "significado" deriva de la posibilidad de describir sistemáticamente las habilidades lingüísticas de los hablantes. Al introducir la noción de 'significado metafórico', entonces, no sólo estaríamos abusando del concepto de 'significado', sino que estaríamos extendiéndolo en una dirección que lo vacía de utilidad explicativa. El desafío que plantea la metáfora para la filosofía del lenguaje es el de explicar cómo es que la oración "la metafísica es un campo de batalla" puede ser usada para señalar, digamos, que los temas centrales de la metafísica son objeto de grandes disputas. Decir que en ese uso particular la oración adquiere un "significado metafórico" *ad hoc* es simplemente invocar una *virtus dormitiva* y carece de toda fuerza explicativa. A pesar de que podemos entender perfectamente la noción de usos no-literales del lenguaje,





no es nada claro cómo habríamos de entender la noción de "significado no-literal".

### 3. Un problema para la concepción causal

La presentación misma de la concepción causal de Davidson, según vimos, supone invocar la distinción entre lo que la oración utilizada por el hablante significa y lo que el hablante quiso decir al decir esas palabras. Para completar nuestro análisis necesitamos ahora incorporar una complicación adicional, que está dada por la tesis de Davidson según la cual lo que es objeto de interpretación y lo que tiene significado en un sentido primario son precisamente las emisiones y no las oraciones ni las palabras entendidas como objetos abstractos. Davidson concede una total prioridad a las emisiones sobre las oraciones en al menos en dos sentidos diferentes. En primer lugar, tenemos un posicionamiento ontológico nominalista: lo único que encontramos son hablantes que realizan e interpretan diferentes tipos de emisiones, y simplemente no existen las oraciones fuera de contextos de uso determinados[10]. En segundo lugar, dejando de lado la cuestión ontológica, la teoría davidsoniana de la interpretación marca claramente tal prioridad en cuanto son dentro de su esquema las emisiones, y no las oraciones, las que son objeto de interpretación; las oraciones, en abstracción de un uso particular, sólo tienen significado en un sentido derivado a partir de su utilización en emisiones significa-

[10] El punto es desarrollado por Davidson en "La segunda persona", donde marca un contraste entre la concepción del lenguaje como objeto abstracto y las conductas lingüísticas concretas, situadas en el espacio y el tiempo, de los hablantes que utilizan diversas expresiones: "Hablamos tan libremente acerca del lenguaje, o de los lenguajes, que tendemos a olvidar que no existen tales cosas en el mundo; sólo existen personas y sus diversos productos escritos y acústicos. Este punto, en sí mismo obvio, es sin embargo fácil de olvidar, y tiene consecuencias que no son universalmente reconocidas" (Davidson 1992: 108).

tivas particulares. El problema que quiero señalar es: con estas tesis en mente, ¿qué contenido puede darse al contraste entre lo que significan las palabras y lo que el hablante quiere decir por medio de ellas? Las oraciones no existen realmente fuera de uso en contextos particulares, y si las emisiones no tuviesen significado, nada lo tendría. ¿Qué modo tenemos entonces de entender la referencia a "lo que las oraciones significan" como algo diferente a lo que los hablantes quieren decir con ellas en contextos determinados?

No es sencillo comprender a qué apunta esa pregunta porque estamos demasiado acostumbrados a un cierto tipo de respuesta. La respuesta tradicional, en sus rasgos esenciales, es que una oración como "Juan está flaco" tiene el significado que tiene en virtud de su ubicación dentro del sistema del lenguaje español. Los hablantes del español pueden utilizar esa oración con diversos fines, y es el conocimiento o dominio que tienen los hablantes sobre el sistema del lenguaje y el papel que ocupa esa oración dentro de tal sistema lo que hace posible que hablantes e intérpretes se entiendan al utilizar dicha oración[11]. Un enfoque de este tipo permite dar sentido a la idea de "lo que las palabras significan", pero es precisamente este enfoque el que Davidson rechaza al negar que el concepto platónico de un sistema del lenguaje español tenga instanciaciones y al negar que atribuir a

[11] Muchas teorías clásicas del lenguaje responden a este esquema general. Dos ejemplos obvios y muy influyentes de posiciones de este tipo en lingüística son el estructuralismo de Saussure (1916) y el programa de investigación de la gramática generativa (Chomsky 1986). La teoría davidsoniana de la interpretación implica, en cambio, una visión dinámica y creativa de la competencia lingüística, en cuanto lo que permite a un hablante/intérprete seguir en el juego no es la posesión de una teoría particular sino la habilidad de construir teorías nuevas para enfrentar las cosas más ordinarias o más extraordinarias que los miembros de su comunidad pueden decir. Si existe algo así como "el lenguaje", para Davidson, es como un patrón dinámico de regularidades en las emisiones de cierta comunidad de hablantes. Sobre este punto, ver Ramberg 1989, cap. 8.





los hablantes conocimiento o dominio de tal sistema sea esencial para la descripción de su competencia lingüística[12]. Lo que estoy planteando, entonces, no es realmente un problema respecto de la adecuación de la distinción que utiliza Davidson sino respecto de los recursos teóricos que resultan necesarios para que la distinción sea viable. Davidson escribe en ocasiones como si el modo tradicional de dar sentido a la distinción estuviera disponible dentro de su enfoque, pero claramente lo que necesitaremos es dotar de sentido a la distinción de alguna otra forma. Si "lo que las oraciones significan" no puede ser especificado señalando el lugar que ocupan en el sistema de la lengua, ¿cómo podemos dotar de contenido a esa distinción?

Según vimos, "lo que las palabras significan" no puede ser lo que significan aisladas de todo contexto de uso en una emisión, ya que estrictamente las oraciones sólo tienen significado en la medida en que son usadas. Pero puede retenerse un sentido debilitado de la noción a través de la referencia a las expectativas de base de hablantes e intérpretes respecto del significado de las oraciones. Si esto es así, entonces podemos pensar que el significado de una oración está dado por el lugar que ocupa tal oración dentro de la "teoría del significado" de hablantes e intérpretes. Esto es, "lo que una oración significa" es para el hablante el modo en que espera que esa oración sea interpretada por su interlocutor, y es para el intérprete el modo en que está dispuesto a interpretar una emisión de oración. Una complicación adicional está dada por el hecho de que las respectivas teorías del significado con que inician una conversación dos personas son actualizadas de modo dinámico durante la misma conversación (1986: 260). De este modo, desde la perspectiva de Davidson, si acordáramos en este

[12] Esta es la conclusión radical de la versión dinámica de su teoría de la interpretación en Davidson 1986 pero está implicada ya en la posición que defiende en Davidson 1982.

momento que utilizaremos la palabra "nube" para designar a los artículos de filosofía, y yo procediera luego a afirmar "estoy escribiendo una nube", mi afirmación sería literalmente verdadera[13]. Lo que hace que una oración tenga un significado determinado y no otro, más allá de que ese significado sea relativamente estable o sea enteramente transitorio, es el lugar que ocupa esa oración en las "teorías del significado" con que los hablantes se interpretan unos a otros[14]. Ese significado es, como vimos antes, primero en el orden de la interpretación. Como hablante, la primera de mis intenciones es que mis interlocutores interpreten correctamente el significado de mis palabras (como un medio para satisfacer las demás intenciones involucradas en mi acto de habla). Al hablar, entonces, debo tener cierta idea de qué significado puede asignarse a mis oraciones en la teoría del significado de mis interlocutores. Y lo mismo sucede desde el lado del intérprete; la habilidad que tengo para interpretar las emisiones de los demás puede ser caracterizada como mi disposición a entender que la oración "el piso está mojado" es verdadera sí y sólo si el piso está mojado. Ese "significado primero", literal, es necesariamente mi punto de partida para el análisis, usualmente complejo, del enjambre de intenciones del hablante al utilizar esa expresión.

### 4. Metáfora y contenido cognitivo

Antes de terminar quisiera volver a nuestra primera discusión sobre el contenido cognitivo de las metáforas para plantear todavía una última cuestión. Nuestro recorrido empezó con un intento por precisar el origen y el alcance preciso de las críticas de Davidson a la noción de "significado metafórico", esto es, por tratar de clarificar en qué sentido pensó Davidson que una metáfora puede tener un *punto* aun cuando las palabras utilizadas sólo signifiquen lo que significan literalmente. Lo que encontramos es que la objeción principal de Davidson es contra la idea de que al usar sus palabras metafóricamente un hablante esté dotando de ese modo a esas palabras de un significado nuevo, ad hoc, diferente del literal. Al decir "la metafísica es un campo de batalla", Kant está señalando hacia ciertas similitudes entre la metafísica y los campos de batalla, y lo está haciendo mediante la emisión de una oración que significa que la metafísica es un campo de batalla, y no ninguna otra cosa. Ahora, una vez que aclaramos el alcance de la tesis de Davidson respecto del supuesto "significado metafórico" que adquirirían ciertas palabras al ser usadas metafóricamente, podemos preguntarnos si esto equivale sin más, como a veces parece sugerir, a la idea de que las metáforas no son un vehículo para la transmisión de ideas. Querría proponer que las dos tesis no son equivalentes y que la segunda implica un elemento nuevo que no consideramos hasta ahora.

Hay un sentido obvio en que la tesis contra la noción de significado metafórico sí implica que las metáforas no pueden ser vehículos para la transmisión de ideas. Si la oración usada metafóricamente no tiene otro significado más allá del literal, entonces está claro que la oración misma no puede ser un vehículo para la transmisión de ese significado. Pero no debemos confundir ese punto con que el hablante no pueda utilizar esas palabras, con ese significado literal, para afirmar otra cosa diferente de la proposición expresada por las palabras que usa. Eso es lo que sucede, como vimos antes, en el caso de la ironía. Cuando digo irónicamente "Juan está flaco" estoy afirmando que Juan está gordo, aun si lo hago a través de la emisión de una oración que significa que Juan está flaco. Hasta ahí nos lleva la distinción en-

[13] Es precisamente esta peculiaridad de su visión dinámica del ámbito de lo "literal" lo que lleva a Davidson a dejar de lado la etiqueta de 'significado literal' en favor de la de 'significado primero' (Davidson 1986).

[14] Esta es la noción central que se mantiene desde el temprano Davidson 1967 hasta el enfoque dinámico, interactivo y temporalmente extendido que presenta en Davidson 1986.

tre lo que significan las palabras y lo que el hablante quiere decir al usarlas, pero eso no es todo lo que dice Davidson respecto de las metáforas. De acuerdo al análisis de Davidson, la metáfora de Kant señala hacia ciertas similitudes entre la metafísica y los campos de batalla pero no equivale a una afirmación de que los temas centrales de la metafísica sean objeto de grandes disputas. Es decir, no sólo sería un error identificar al punto de la metáfora con un significado metafórico de las palabras utilizadas, sino que también sería un error decir que el punto de la metáfora está siendo afirmado.

Creo que la clave para entender esta última idea de Davidson radica en que la metáfora señala hacia ciertas similitudes pero no *dice* cuáles son esas similitudes. Cuando Romeo dice "Julieta es el sol", advertimos quizás una referencia al sol como fuente de calor, como condición de la vida, como centro orbital, y dejamos de lado la referencia al sol como un cuerpo de dimensiones astronómicas, pero nada eso está *dicho* al decir "Julieta es el sol", sino que queda completamente del lado de las responsabilidades del intérprete. Y no sólo la metáfora no señala explícitamente, por así decirlo, hacia una similitud en particular como la similitud que está haciendo afirmada, sino que no hay ningún motivo para suponer que las similitudes relevantes se encuentren definidas. Por ello resulta un hecho central para la concepción causal que, si pensáramos en la idea de abarcar todos los puntos señalados al decir "Julieta es el sol", la noción de haber completado la enumeración de esos puntos no tendría aplicación, entre otras cosas, porque algunos de los puntos que la metáfora nos puede hacer advertir resultarán difíciles o imposibles de capturar en términos proposicionales. Por esto es también que la interpretación de una metáfora demanda usualmente un esfuerzo creativo por parte del intérprete (aun cuando toda interpretación involucra creatividad), y es por esa misma razón también que puede haber mejores y peores interpretaciones de una misma metáfora, según el conocimiento, el ingenio y la





habilidad que el intérprete ponga en juego en su interpretación (eso es, como señala Davidson, lo que se supone que un crítico literario debería poder hacer bien).

Ahora bien, ¿implica esto que el hablante no quiere decir nada con su emisión más allá de lo que la oración usada significa literalmente? En la respuesta de Davidson a esta pregunta ocupa un lugar central la idea de que una metáfora es una invitación abierta a ver ciertas similitudes, y es esta apertura la que resulta en la imposibilidad de parafrasear completamente el punto de la metáfora a través de una enumeración de proposiciones, privando a la metáfora, como consecuencia de ello, de un contenido determinado evaluable semánticamente. Debemos tener cuidado, sin embargo, a la hora de pensar las consecuencias de esta posición, ya que nada en este enfoque es incompatible realmente con entender que señalar ciertas similitudes entre Julieta y el sol es parte de la intención de Romeo al decir "Julieta es el sol". Aun cuando sea correcto reconocer que no es parte de lo que quiere decir la emisión del hablante el señalar ninguna similitud en particular, nada impide reconocer que al decir "Julieta es el sol" el hablante está asumiendo un compromiso con la afirmación de que existen ciertas similitudes relevantes entre Julieta y el sol, y podemos considerar que eso es parte de lo que el hablante quiso decir al decir "Julieta es el sol"[15]. En este punto es importante recordar que Davidson está pensando siempre en metáforas *vivas*, que son dichas e interpretadas por hablantes y oyentes como metáforas, en contraste con los usos del lenguaje que, a pesar de tener origen en un uso metafórico anterior, tienen ya un sentido establecido y no funcionan, por tanto, como invitaciones abiertas a advertir similitudes (como en "Juan

[15] Davidson no parece dar importancia a esta posibilidad, fundamentalmente porque supone que todo enunciado que afirma una similitud entre dos cosas es trivialmente verdadero (en cuanto cualquier cosa es trivialmente similar a cualquier otra en algún sentido suficientemente amplio, ver 1978: 257).

tomó del pico de la botella"). Sin embargo, la distinción entre metáforas vivas y metáforas muertas es, en última instancia, una distinción entre las expresiones que tienen un lugar definido (aunque nunca perfectamente determinado ni fijado) dentro de los juegos de lenguaje en que figuran y las expresiones que, precisamente por no tener un lugar definido, causan sobre nosotros un efecto que no es un *decir* algo sino un modo abierto de sugerirlo[16]. Lo importante aquí para nosotros es que esa distinción, pensada de ese modo como una distinción entre expresiones con usos más o menos establecidos, es una distinción de grado y no una dicotomía. En particular, una concepción causal à la Davidson no tiene por qué negar que, en algunos casos, el campo de sugerencias de una metáfora puede ser más o menos abierto que el de otra en función de qué tan establecido se encuentre ese uso particular. Después de todo, "Julieta es el sol" es también parte de una familia reconocible de metáforas y tiene, en ese sentido, un uso que podemos considerar semi-establecido. También pensando en la poesía, muchas veces se ha sostenido (entre otros, por Borges 1921, 2000) que pueden identificarse ciertos patrones recurrentes en el uso de tópicos metafóricos (con infinitas variaciones dentro de cada tópico), mientras que las metáforas totalmente novedosas son un hallazgo infrecuente, casi milagroso.

Finalmente, dejando de lado ahora lo determinable o indeterminable del punto señalado en una emisión metafórica, no debemos olvidar tampoco que, como acto de habla, toda emisión está sujeta siempre a consideraciones pragmáticas de relevancia. Si encontráramos conveniente afirmar, por ejemplo, como hacen muchos teóricos en filosofía de la mente y ciencias cognitivas, que la mente es una computadora, estaríamos señalando a ciertas similitudes entre las mentes y las computadoras, a través de una emisión que significa que la mente es una computadora, pero también estaríamos asumiendo un compromiso respecto de la existencia de tales similitudes y, en particular, estaríamos adoptando una posición respecto de la pertinencia de subrayar tales similitudes en un contexto determinado (o, en general, respecto de la pertinencia de subrayar tales similitudes para el estudio de la mente humana). Si otros psicólogos prefiriesen en cambio rechazar que la mente sea una computadora, lo que pretenderían hacer no es negar algún sentido trivial en que una mente pueda ser como una computadora, sino negar la existencia de las similitudes hacia las que señalan los psicólogos cognitivos, o negar al menos la utilidad o la conveniencia de reparar en tales similitudes como estrategia heurística ante la investigación en psicología. De este modo, podríamos dar contenido a la posibilidad de discutir acerca de las implicaciones de un uso metafórico del lenguaje sin la necesidad de suponer que ese uso equivale a la afirmación de alguna similitud en concreto[17].

[16] En este punto puede recordarse la famosa distinción entre *decir* y *mostrar* que presenta Wittgenstein en el *Tractatus* (Wittgenstein 1921, 4.1212).





## Bibliografía

**Ayer**, Alfred (1937), "Verification and Experience", reimpreso en A. Ayer (ed.) *Logical Positivism* (1959, New York: The Free Press).

**Beardsley**, Monroe (1962), "The Metaphorical Twist", *Philosophy and Phenomenological Research*, 22, 3: 293-307.

**Black**, Max (1954), "Metaphor", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55: 273-294.

**Black**, Max (1979), "How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson", *Critical Inquiry*, 6, 1: 131-143.

**Borges**, Jorge Luis (1921), "La metáfora", reimpreso en *Textos Recobrados 1919-1929* (Buenos Aires: Emecé).

**Borges**, Jorge Luis (2000), *This Craft of Verse*, editado por Calin-Andrei Mihailescu (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

[17] Agradezco los valiosos comentarios de un evaluador(a) anónimo que permitieron mejorar la versión original de este artículo.

**Bustos Guadaño**, Eduardo (1999), "Metáfora", en Marcelo Dascal (ed.) *Filosofía del Lenguaje II. Pragmática*, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, tomo 18 (Madrid: Trotta).

**Camp**, Elizabeth (2006), "Metaphor in the Mind: The Cognition of Metaphor", *Philosophy Compass*, 1, 2: 154-170.

**Carnap**, Rudolf (1932), "The Elimination of Metaphysics through Logical Analysis of Language", reimpreso en A. Ayer (ed.) *Logical Positivism* (1959, New York: The Free Press)

**Chomsky**, Noam (1985), *El conocimiento del lenguaje*, traducción de Eduardo Bustos Guadaño (Madrid: Alianza).

**Davidson**, Donald (1967), "Truth and Meaning", reimpreso en Davidson (1984: 17-36).

**Davidson**, Donald (1970), "Semantics for Natural Languages", reimpreso en Davidson (1984: 55-64).

**Davidson**, Donald (1978) "What Metaphors Mean", reimpreso en Davidson (1984: 245-264).

**Davidson**, Donald (1982), "Communication and Convention", reimpreso en Davidson (1984: 265-280).

**Davidson**, Donald (1984), *Inquiries into Truth and Interpretation* (Oxford: Clarendon Press).

**Davidson**, Donald (1986), "A Nice Derangement of Epitaphs", reimpreso en Lepore y Ludwig (comps.) *The Essential Davidon* (2006, Oxford: Oxford University Press).

**Davidson**, Donald (1992), "The Second Person", reimpreso en Davidson (2001) *Subjective, Intersubjective, Objective* (Oxford: Oxford University Press).

**Goodman**, Nelson (1979), "Metaphor as Moonlighting", *Critical Inquiry*, 6, 1: 125-130.

**Grice**, Paul (1975), "Logic and Conversation", en D. Davidson and G. Harman (eds.) *The Logic of Grammar* (Encino: Dickenson).

**Hesse**, Mary (1987), "Unfamiliar Noises. Tropical Talk: the Myth of the Literal", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 61: 297-311.

**Hobbes**, Thomas (1651), *Leviathan*, edición e introducción de Edwin Curley (1994, Indianapolis: Hackett).

**Lakoff**, George y Johnson, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, (Chicago: University of Chicago Press).





**Levin**, Samuel (1970), *The Semantics of Metaphor* (Baltimore: John Hopkins).

**Moran**, Richard (1997), "Metaphor", en Bob Hale y Crispin Wright (eds.), *A Companion to the Philosophy of Language* (Oxford: Blackwell).

**Murphy**, J. (1990), *Pragmatism. From Peirce to Davidson*, Boulder: Westview Press.

**Ramberg**, Bjorn (1989), *Donald Davidson's Philosophy of Language. An Introduction* (Oxford: Basil Blackwell).

**Rivadulla**, Andrés (2006), "Metáforas y modelos en ciencia y filosofía", *Revista de Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, 31, 2: 189-202.

**Rorty**, Richard (1987), "Unfamiliar Noises. Hesse and Davidson on Metaphor", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 61: 283-296.

**Rorty**, Richard (1989), *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press).

**Saussure**, Ferdinand de (1916), *Curso de Linguística General*, traducción de Amado Alonso (1945, Buenos Aires: Losada).

**Weinreich**, Uriel (1966), "Explorations on Semantic Theory", en T.A. Sebeok (ed.), *Current Trends in Linguistics: Theoretical Foundations* (The Hague: Mouton Press).

**Wittgenstein**, Ludwig (1921), *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. esp. L. Valdés Villanueva, Madrid: Tecnos, 2002.

# COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

**Michel Foucault, *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015, 192 páginas.**

La editorial Siglo XXI de Argentina ha dado un fuerte impulso a los estudios foucaultianos en el mundo de habla hispana. Además de la publicación de los trabajos de Edgardo Castro (*Introducción a Foucault*, 2014; *Diccionario Foucault*, 2011), la reedición de obras fundamentales de Foucault (*Las palabras y las cosas*, *La arqueología del saber*, *Historia de la sexualidad* I, II y III) y la publicación de *Una lectura de Kant* (2009), que presenta por primera vez la tesis complementaria de doctorado del filósofo francés ("Introducción a la *Antropología en sentido pragmático* de Kant"), Siglo XXI ha publicado recientemente numerosos textos de Foucault (*El poder, una bestia magnífica*, *La inquietud por la verdad*, entre otros) que eran inéditos en español o bien habían sido publicados sin aparato crítico.

El presente libro forma parte de la Biblioteca Clásica cuya serie "Fragmentos foucaultianos" es dirigida por Edgardo Castro, quien está al cuidado de la edición en español. La versión original en francés (*La grande étrangère. A propos de littérature*, Éditions de l'EHESS, 2013) fue establecida y presentada por Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville y Judith Revel. El volumen contiene tres charlas y conferencias dictadas por Foucault entre 1963 y 1971, precedidas por una introducción de Castro y una presentación a la edición francesa de los responsables, y seguidas por una referencia a los diversos trabajos de Foucault sobre la literatura, una mínima mención biográfica y algunas notas sobre los textos reunidos. La edición está acompañada de un aparato crítico que señala variaciones en el manuscrito o lagunas en la versión dactilografiada y ofrece información sobre autores poco conocidos.

La expresión "la gran extranjera" en el título del libro parece sorprendente si tenemos en cuenta que la literatura ocupa un rol preponderante en la obra foucaultiana. ¿En qué sentido, entonces, cabe comprenderla? En una entrevista de 1975 con Jacques Almira, autor de *Le Voyage a Naucratis*, y el periodista Jean Le Marchant, cuando le pregun-

taron si leía a los escritores contemporáneos, Foucault respondió que lo hacía "poco" y que, para los de su generación, "la gran literatura era la literatura norteamericana" como la de Faulkner; sin embargo, al no poder remontarse a las fuentes, se establecía una suerte de distancia que volvía a la literatura "la gran extranjera". Como explica Castro, el carácter extranjero de la literatura no debe entenderse como si esta fuese externa a las inquietudes foucaultianas, ni tampoco en referencia a la distancia con los autores de otras lenguas reconocida por Foucault en esta anécdota, sino en un sentido conceptual. Vale como ejemplo la primera de las conferencias radiales: Foucault apela a pasajes de Shakespeare y de Cervantes para hacer patente el modo en que la literatura pone en escena la dimensión trágica de la locura frente a la cual nuestra cultura ha querido mantenerse a distancia; de Diderot, deteniéndose en la escena de gritos, lágrimas y risas en la cual se manifiesta el "blasón sin palabras de la locura"; de Sade, quien revela "la pura locura de un corazón desmesurado". En los tres casos, la locura comparte con la literatura una "ajenidad" con respecto a la razón; de allí que *Historia de la locura en la época clásica* sea, desde cierto ángulo, "una historia de la literatura" (14).

La "Presentación de la edición francesa" desarrolla la idea de que Foucault mantiene con la literatura una relación "compleja, crítica, estratégica". Los trabajos de los años '60 buscan describir el orden del mundo y de sus representaciones y, también, su afuera, su exceso o desborde. La literatura encarna la excepción a nuestra manera de organizar los discursos sobre el mundo, en la medida en que engendra una experiencia del desorden, una matriz de cambio o de metamorfosis. No obstante, a fines de la década del 60 esta relación se modifica a causa del abandono del privilegio de lo discursivo, del paso a la dimensión colectiva y del relegamiento del "afuera" en beneficio del problema de determinar si podemos, en el interior de nuestra configuración epistémica e histórica, desprendernos de nuestras determinaciones y producir un modo de vida diferente.

Reparemos ahora en las tres intervenciones de Foucault, cada una compuesta por dos partes o sesiones. La primera, intitulada por los editores "El lenguaje de la locura", recoge dos charlas de 1963 afines a *Historia de la locura en la época clásica*. Ese año, Foucault dedicó cinco transmisiones semanales (aquí se tomaron la segunda y la quinta) a los lenguajes de la locura en el programa radiofónico *El uso de la palabra*, de RTF France III nacional.

En la primera, "El silencio de los locos", Foucault argumenta que nuestra cultura ha buscado "mantener la locura a distancia y echar sobre ella la mirada un poco lejana" (p. 37). Así, el *Quijote* prueba que la locura y la conciencia de la locura son como la vida y la muerte: una mata a la otra, la sabiduría habla de la locura "como de un cadáver", mientras que *El sobrino de Rameau* hace patente la tentativa de la locura de recomponer su lenguaje a través de gestos y salir de su condición muda, privada de habla. La hipótesis de Foucault es que desde Sade, que elabora un discurso puro de una locura pura, se ha ahondado un vacío debajo de nuestras palabras que se patentiza en Artaud, para quien las palabras faltan y el pensamiento se derrumba sobre sí. Ahora, la locura puede hablar, pero tomándose a sí misma como objeto; la correspondencia con Rivière muestra la constitución de un lenguaje segundo sobre los poemas, una explicación del pensamiento desmoronado que se vuelve él mismo poema. De este modo, "nuestra cultura recupera por fin el oído" para este lenguaje que nos desconcierta; tras un "trabajo subterráneo" en el lenguaje y contra el lenguaje, la locura recobra su propio lenguaje.

La segunda emisión, "El lenguaje como locura", arriesga la hipótesis de que el lenguaje y la locura están ligados "en un tejido enredado e intrincado donde, en el fondo, es imposible distinguir uno de otro"; las locuras, incluso las mudas, pasan siempre por el lenguaje y no son más que "la extraña sintaxis de un discurso". Frente a la pregunta de por qué en nuestra cultura hay un interés tan fuerte por el lenguaje de la locura, Foucault conjetura que, puesto que no creemos en la libertad política ni en el sueño del hombre desalienado, sólo nos quedan palabras y signos; a diferencia del siglo XIX, en el que se hacía literatura para llegar a ser libre en el mundo real, en el siglo XX se escribe para hacer la experiencia de una libertad que sólo existe en las palabras. Muerto Dios y ante la imposibilidad de ser felices, "el lenguaje es nuestro único recurso, nuestra única fuente", que nos revela "la majestuosa libertad de estar loco" (53-

56). Dicho de otro modo, nuestra época descubre que la literatura es sólo un hecho de lenguaje y la locura, un fenómeno de significación; ambas juegan con *signos*, que es su horizonte común.

El segundo grupo de charlas lleva por título "Literatura ylenguaje" y recoge una conferencia, cercana a *Las palabras y las cosas*, dictada en 1964 en Bruselas. La primera sesión muestra una fuerte impronta de Bataille y Blanchot, como se percibe en la idea de que las "dos grandes categorías de la literatura contemporánea" son la transgresión y el ir más allá de la muerte. Foucault plantea que la pregunta acerca de qué es la literatura no es un mero agregado ni un complemento sino su ser mismo, aun si este no es más que un simple simulacro (p. 85). La literatura empezó cuando el espacio de la retórica fue sustituido por el volumen del libro: antes, el libro no era más que la oportunidad material de transmitir lenguaje; ahora, la literatura encuentra y funda su ser en el libro, al cual no obstante agrede. En suma, la literatura es un lenguaje transgresor, mortal, repetitivo, redoblado.

La segunda sesión cuestiona la posibilidad de distinguir entre la crítica y la literatura, en la medida en que ambas se entrecruzan y superponen en el horizonte de la escritura en general. A diferencia de Jakobson, que concibe la crítica contemporánea como un meta-lenguaje, Foucault encuentra su especificidad en el desciframiento de la auto-referencia o implicación que hace la obra de sí misma. Foucault acude a Dumézil para proponer un análisis análogo al de las sociedades indoeuropeas, dado que las obras de lenguaje forman parte de una estructura de signos más general, y ensaya el estudio de los estratos semiológicos, es decir, las regiones significantes ocupadas por la literatura, pero se inclina por un análisis de la espacialidad de lo literario, en la medida en que el lenguaje no es tiempo sino espacio: "nuestra tarea" hoy es "dejar llegar al lenguaje el espacio de todo lenguaje" (121).

La última intervención del volumen, "Conferencias sobre Sade", data de 1970-1971, cuando Foucault fue invitado por la Universidad del Estado de Nueva York. La exposición sobre Sade es inédita y resulta de una copia dactilografiada estructurada en dos partes. La primera sesión aborda el problema de las relaciones verdad-deseo en Sade, dado que el libertino "no deja de





decir que lo que quiere contar es la verdad". Ahora bien, no se trata de la verdad-verosimilitud de los novelistas del siglo XVIII, esto es, la verdad de lo que se cuenta, sino la verdad de sus razonamientos. Foucault analiza cómo concibe Sade la actividad de escribir y despliega las diversas funciones de la escritura sadiana: ilimitación del placer respecto de la realidad, ilimitación de la repetición, ilimitación del límite mismo, relegamiento del individuo a una singularidad y una soledad irremediables. Es así como el deseo entra en el mundo de la verdad sin impugnación exterior, a la vez que la escritura se vuelve el deseo convertido en realidad, sin ley ni restricción.

La segunda sesión, vinculada con *El orden del discurso*, analiza la alternancia entre las escenas eróticas y los discursos teóricos: el discurso no se sitúa sobre el deseo, sino que uno se encadena con el otro. Foucault explica que los discursos de Sade pretenden constatar cuatro inexistencias: Dios es malo, lo cual es contradictorio con la existencia de un Dios perfecto; por tanto, no existe. Foucault se detiene en esta extraña lógica que extrae, de un juicio de atribución, un juicio de inexistencia referido al sujeto de la atribución: si Dios fuese bueno, existiría, pero cuanto más malo es, menos existirá; la inexistencia deducida de la maldad crece con la maldad. Las restantes tesis de inexistencia (sobre el alma, la ley y la naturaleza) definen la idea de un individuo "irregular", comprendido como aquél que no reconoce ninguna soberanía superior a él. Así, Sade invierte el discurso filosófico de Occidente y desarrolla uno cuyas funciones tienden a la des-castración, la destrucción, la rivalidad, la autosupresión del individuo. Finalmente, Foucault advierte contra dos modelos de lectura: el freudiano, que encuentra en el discurso de Sade la verdad del deseo, y el marcusiano, para el cual se trata de liberar al deseo de todas sus trabas y de hacer las cosas sin culpa. Frente al primero, argumenta que el discurso verdadero y el deseo están en el mismo plano; frente al segundo, arguye que el hombre de Sade cree que es necesario tener remordimientos, porque eso es lo que proporciona el goce. En suma, Sade liberó al deseo de su antigua subordinación a la verdad en nuestra civilización, haciendo que deseo y verdad se multipliquen al infinito.

Este sobrevuelo a las intervenciones de Foucault aquí prueba que se trata de un libro de indudable interés para los lectores de Foucault que permite, como señala Castro, reconstruir la concepción foucaultiana de la literatura entre 1963 y 1971, así como también abordar los célebres textos de este período desde la perspectiva de la literatura.

**Marcelo Antonelli**
CONICET

## Alexander G. Baumgarten, *Estética breve*. Prólogo, selección, traducción y notas de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas [Colección Excursus], 2014, 56 páginas.

Los aportes de la obra de Alexander Gottlieb Baumgarten, a la que Immanuel Kant recurrió constantemente y sobre la que apoyó sus lecciones de filosofía, son innegables. Erns Cassirer, en su célebre *Die Philosophie der Aufklärung* (1932), llegó a afirmar que los trabajos de Baumgarten iniciaron una "nueva síntesis espiritual", en la medida en que sus escritos quebraron los límites tradicionales de la lógica y la metafísica.

Con todo, pocos escritos del filósofo alemán se han traducido al español. En efecto, sólo se contaba hasta el momento con escasas traducciones de sus trabajos. Su texto más difundido es *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, del que existen dos ediciones: una con traducción, prólogo y notas de José Antonio Míguez (*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía,* Buenos Aires: Aguilar, 1975) y otra más reciente con traducción Vicente Jarque Soriano y Catalina Terrasa Montaner (*Relexiones filosóficas en torno al poema*, en A. Baumgarten, G. Hamann, M. Mendelssohn y J. Winckelmann, *Belleza y verdad: sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo* (Barcelona: Alba Editorial, 1999). Los "Prolegómenos" de su *Aesthetic*a aparecieron, en edición bilingüe latín-español, con introducción y traducción de Ricardo Ibarlucía (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Publicaciones, 1999).





Bajo el título de *Estética breve*, Ibarlucía ha reunido, por primera vez en español, un conjunto de textos en los cuales Baumgarten fundamentó la estética como disciplina filosófica. El volumen compila, en primer término, aquellos parágrafos de *Meditationes,* disertación de 1735, donde Baumgarten acuña el término *aesthetica*, derivado del sustantivo griego *aísthesis*. En este escrito, Baumgarten reconoce al conocimiento sensible, que había sido relegado hasta ese momento al plano de las ideas oscuras por la escuela de Leibniz-Wolff en la que él mismo inscribe su pensamiento, el estatuto de "una ciencia del conocimiento sensible". La indagación en torno al poema pone de relieve que reducir el conocimiento a la razón significa pasar por alto el campo de saber que corresponde a las representaciones sensibles.

En segundo lugar, el lector se encuentra con una selección de parágrafos de la parte III de *Metaphysica*, compendio filosófico de inspiración wolffiana publicado en 1739. En los pasajes escogidos de la sección "Psicología", Baumgarten se ocupa de delimitar el terreno de la estética e indicar el lugar que ocupa en el árbol del saber. Así, el estudio de la estética, en tanto "ciencia de la expresión y el conocimiento sensitivo", remite a la psicología empírica y, en un plano más general, a la ontología. Los parágrafos seleccionados se ocupan de la fantasía, la memoria, las ficciones, el juicio sensitivo, el placer y el disgusto, entre otros temas.

A continuación, se presentan los "Prolegómenos" y una selección de parágrafos (§ 14 a § 27) de la parte I (Estética teórica) de la *Aesthetica*. En los "Prolegómenos", Baumgarten presenta las tesis principales de los dos volúmenes proyectados de su *Aesthetica* (el primero volumen se publicó en 1750 y el segundo, póstumamente, en 1758), que consumarían la idea de instituir la estética como una disciplina filosófica autónoma, bosquejada en 1735 en sus *Meditationes.*

Llevando a su cumplimiento aspiraciones presentes en la filosofía y la teoría del arte de la Ilustración, en obras como las de Charles Batteux, Jean–Baptiste Dubos y otros, Baumgarten elucida aquí en su el concepto de "belleza", evalúa su alcance e investiga sus leyes. Al mismo tiempo, vuelve a definir la "estética", distinguiéndola de otros saberes como la retórica y la poética, y pone de relieve sus diferentes

ramas y usos, así como su finalidad, a saber, perseguir "la perfección del conocimiento sensitivo en cuanto tal".

*Estética breve* reproduce, a continuación, un esquema que pertenece al § 147 de *Philosophia generalis*, obra publicada póstumamente en 1770. La rehabilitación de la sensibilidad lleva a Baumgarten a ampliar el campo de la "filosofía orgánica" que, hasta entonces, se reducía a la lógica. La estética se convierte, así, en el fundamento de los saberes humanísticos y el complejo cuadro traducido pone de manifiesto que estamos ante una nueva organización y clasificación del conocimiento.

Finalmente, el lector accede al § 1 de "Kollegium über die Ästhetik", las notas de un curso que el filósofo impartió en 1750. Comentando el parágrafo inicial de su *Aesthetica*, Baumgarten examina, una vez más, la cuestión de los "fundamentos" de las "ciencias bellas" y la posibilidad de realizar una exposición sistemática de ellos. Retomando el tema del origen del concepto "estética" y su "historia", se ocupa de la justificación epistemológica de la ciencia de lo bello y del lugar que esta nueva disciplina, concebida lógica del conocimiento sensible debe tener en el cuerpo de la "filosofía orgánica o instrumental". De esa indagación, Baumgarten infiere que "la lógica y la filosofía instrumental no pueden ya ser vistas como sinónimas".

Precedidos de un prefacio y una nota sobre las fuentes utilizadas, los textos que componen *Estética breve* están acompañados de un aparato crítico minucioso. Libro, parte, sección y número de parágrafo de cada uno de los pasajes seleccionados se consignan con claridad y precisión, mientras que las notas orientan al lector en la terminología y la estructura a veces intrincada de muchos de los trabajos de Baumgarten.

Más allá de la importancia irrevocable de Baumgarten en el origen y desarrollo de la estética en el siglo XVII, la síntesis de su doctrina que propone este volumen de la colección Excursus del Centro de Investigaciones Filosóficas representa no sólo un valioso aporte para los especialistas, sino también para todos los interesados en la teoría del arte y la belleza.

**Adrián Ratto**
CONICET





## Instruciones para los autores

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

Los trabajos presentados deberán ser inéditos. Dado la revista ha adoptado la modalidad de referato externo y ciego, la identidad del autor tendrá que ser indicada en archivo separado y acompñada de un breve curriculum.

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

Después de aceptados, los textos no podrán ser reproducidos sin autorización escrita de la revista. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación, en casos excepcionales y por su relevancia en la materai, 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 extensions indicadas.

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

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

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

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

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

**b) Normas bibliográficas**

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

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

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

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

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

1. Referencia en el texto: (véase Danto 1981).



2. Referencias en las notas a pie de página:

2.1. Un autor y múltiples obras: Véase Carrol 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.

2.2.- Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.

2.3. Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricœur 1967, 1973 y 1987.

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

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

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

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

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

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

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

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

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