

Boletín de estética

MODELOS ESTÉTICOS EN LAS CIENCIAS HUMANAS

Un estudio epistemológico

· *Lorenzo Bartalesi* ·

EL KITSCH QUE NUNCA FUE

Consideraciones sobre *Reflejos del nazismo* de Saul Friedländer

· *Natalio Pagés* ·

«EN MIS LIBROS ES TODO ARTIFICIAL»

Sobre el concepto de naturaleza en la obra de Thomas Bernhard

· *Francisco Salaris Banegas* ·

Comentarios bibliográficos

—

AÑO XVI | OTOÑO 2020 | N° 51

ISSN 2408-4417

MODELOS ESTÉTICOS EN LAS CIENCIAS HUMANAS

Un estudio epistemológico

· *Lorenzo Bartalesi* ·

EL KITSCH QUE NUNCA FUE

Consideraciones sobre *Reflejos del nazismo* de Saul Friedländer

· *Natalio Pagés* ·

«EN MIS LIBROS ES TODO ARTIFICIAL»

Sobre el concepto de naturaleza en la obra de Thomas Bernhard

· *Francisco Salaris Banegas* ·

Comentarios bibliográficos

AÑO XVI | OTOÑO 2020 | N° 51

ISSN 2408-4417

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Editores Asociados

Mauro Sarquis (Universidad Nacional de San Martín)
Gisela Fabbian (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Editorial

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo E. Pavese (Universidad de Buenos Aires) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires, CONICET) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue) – Filippo Fimiani (Università degli Studi de Salerno)

Comité Académico

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Elena Oliveras (Universidad Nacional de Buenos Aires) – Eleonora Orlando (Universidad de Buenos Aires, CONICET) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Mario A. Presas (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung, Berlín)

El *Boletín de Estética* es una publicación del Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (Centro de Investigaciones Filosóficas-CONICET). Se publica cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Su objetivo es contribuir al desarrollo del conocimiento en estética y filosofía del arte, principalmente dentro del mundo académico de habla hispana, a través de la edición de trabajos de investigación originales.

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

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

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

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heineberg

Otoño 2020

SUMARIO

Artículos	
Lorenzo Bartalesi Modelos estéticos en las ciencias humanas. Un estudio epistemológico	5 7-36
Natalio Pagés El kitsch que nunca fue. Consideraciones sobre Reflejos del nazismo de Saul Friedländer	37-63
Francisco Salaris Banegas «En mis libros es todo artificial». Sobre el concepto de naturaleza en la obra de Thomas Bernhard	65-94
Comentarios bibliográficos	95-109

ARTÍCULOS

Lorenzo Bartalesi es Profesor Adjunto de la Scuola Normale Superiore di Pisa, editor asociado de la revista *Aisthesis* y miembro de la Società Italiana di Estetica. Luego de realizar sus estudios en Florencia y Fráncfort, defendió su tesis doctoral en la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) de París. Fue investigador visitante del Institut d'Études Avancées de la Université d'Aix-Marseille, de la Freie Universität de Berlín y del Center for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities (CRASSH) de la University of Cambridge. De 2016 a 2018 fue Marie Skłodowska-Curie Research Fellow en el EHESS de París. En sus investigaciones, se ha dedicado al estudio del pensamiento darwiniano y del papel de los comportamientos estético-expresivos en la evolución humana. Actualmente se ocupa principalmente de modelos antropológicos y evolutivos en estética. Entre sus publicaciones, se encuentran los volúmenes: *Estetica evolucionistica. Darwin e l'origine del senso estetico* (2012), *Antropologia dell'estetico* (2017) y los artículos "Aesthetic preferences: An evolutionary approach" (2016) y "From the aesthetic mind to the human cultures" (2019). Correo electrónico: lorenzo.bartalesi@sns.it

Natalio Pagés es Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde realiza estudios de doctorado con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) radicada en el Instituto Gino Germani. Es maestrando en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Su campo de trabajo es la memoria colectiva, la realización simbólica y erotización del nazismo en la cultura contemporánea, particularmente en el cine. Correo electrónico: therivertoday@hotmail.com

Francisco Salaris Banegas es Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), donde realiza un doctorado en Letras con una beca de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la misma institución. En el período 2014-2015 ha recibido una beca de la Baden-Württemberg Stiftung para cursar en la Eberhard Karls Universität Tübingen. Para 2020 ha obtenido un estipendio del Servicio Alemán de intercambio Académico (DAAD) para realizar una estancia de investigación sobre literatura alemana de posguerra en la Friedrich Schiller-Universität de Jena. Correo electrónico: franciscosalaris@gmail.com

MODELOS ESTÉTICOS EN LAS CIENCIAS HUMANAS

Un estudio epistemológico

Lorenzo Bartalesi

Lorenzo Bartalesi

Scuola Normale Superiore di Pisa

Modelos estéticos en las ciencias humanas: un estudio epistemológico

DOI: 10.36446/be.2020.51.142

Resumen

Lo estético es un hecho antropológico que —como el lenguaje o el pensamiento simbólico— pertenece al registro comportamental, cognitivo y social de nuestra especie. A partir de esta consideración, el artículo pretende aclarar los usos de la categoría de lo “estético” en las ciencias humanas (antropología social, psicología cognitiva, antropología evolutiva). La investigación epistemológica se concentra en los supuestos implícitos que guían las diferentes metodologías y enfoques teóricos, y finalmente propone un mapa conceptual de los modelos estéticos adoptados en el debate contemporáneo. Este resultado se presenta como un paso analítico preliminar destinado a promover un enfoque interdisciplinario de la complejidad y diversidad sociobiológica de los fenómenos estéticos.

Palabras clave

Estética; Antropología de lo estético; Ciencias humanas; Paradigmas epistémicos

Aesthetic models in the human sciences: an epistemological study

Abstract

Starting from the assumption that aesthetic is an anthropological fact which —like language or symbolic thought— belongs to the behavioral, cognitive and social register of our species, the article aims to clarify the uses of the category of aesthetic in the human sciences (social anthropology, cognitive psychology, evolutionary anthropology). The epistemological analysis focuses on the implicit assumptions that guide the different methodologies and leads to the elaboration of a conceptual map of the several models of aesthetic adopted in the contemporary debate. Such a result is presented as a preliminary analytical step aimed at fostering an interdisciplinary approach to the complexity and socio-biological diversity of aesthetic phenomena.

Keywords

Aesthetics; Anthropology of Aesthetics; Human Sciences; Epistemic Paradigms

Traducido del italiano por Facundo Bey (CONICET)

Recibido: 27/03/20. Aprobado: 24/04/20.

El artículo se propone clarificar los usos de la categoría de estética en las ciencias humanas contemporáneas.¹ Con la expresión “ciencias humanas” entendemos aquí el conjunto de disciplinas que comparten la ambición de elaborar “un sistema de interpretación que explique simultáneamente los aspectos físicos, fisiológicos, psíquicos y sociológicos de todas las conductas” (Lévi-Strauss 1950: 25). Cada vez es más evidente que la definición clásica de las ciencias humanas como *Geisteswissenschaften* plantea problemas teóricos insuperables. Los recientes avances en el conocimiento de la plasticidad cerebral o de los procesos epigenéticos, así como una revisión crítica del paradigma naturalista de la modernidad occidental (Descola 2005), delinean un horizonte teórico nuevo en el que la naturaleza y la cultura son polaridades fluidas, expuestas a la posibilidad de mutar la una en la otra en los tiempos profundos de la evolución, sugiriendo así una sustancial superación de la tradicional oposición entre *nature* y *culture*.

La arqueología, la antropología social y las demás ciencias humanas han reconocido tradicionalmente el papel de los fenómenos estéticos en las culturas humanas y, a pesar de la naturaleza indeterminada de la estética filosófica occidental,² han recurrido ampliamente

¹ Este artículo propone una síntesis (y espero un pequeño avance) de una investigación epistemológica sobre lo estético en cuanto hecho antropológico que encontró una primera formulación en Bartalesi 2017.

² Como recuerda Emilio Garroni, la estética siempre ha oscilado entre “la existencia y la no existencia de un objeto epistémico propio, entre la teoría del arte y la comprensión a través del arte, entre la estética como ciencia o filosofía del arte y la estética como filosofía crítica” (Garroni 1992: 38).

a las categorías elaboradas por esta última para investigar fenómenos expresivos complejos como la figuración o la acción ritual. Sin embargo, esta adopción no carece de consecuencias teóricas y está a la base de malentendidos conceptuales y de problemas epistemológicos.

1. EL IMPLÍCITO MODERNISTA

Desde los albores de la antropología social, la categoría de estética ha sido un componente esencial del estudio de las culturas humanas. Ejemplar es el largo capítulo dedicado a la estética por Marcel Mauss en su *Manuel d'ethnographie* (Mauss [1926] (1967): 85) o el recurso de Franz Boas a la noción de “valores estéticos” en su estudio del arte primitivo (Boas [1927] (1951): 9). Aún más evidente es el papel de la estética en el desarrollo de la arqueología como disciplina autónoma. Sobre todo en el ámbito de los estudios sobre el arte clásico griego y romano de inspiración winckelmanniana, no sólo la apreciación estética ha sido central durante mucho tiempo en la asignación de un valor a los artefactos, sino también las mismas categorías de la estética han representado un componente importante del bagaje teórico disciplinar.

Sin embargo, en los últimos treinta años, en ambas disciplinas, la categoría de estética fue sometida a una crítica radical que ha conducido progresivamente a su marginación y, en algunos casos, a su abandono.³ En el origen de este proceso se encuentra el reconocimiento a la estética de un compromiso normativo no integrable dentro de los procesos de validación de la disciplina reformada sobre una base científica. La estética correspondería al espacio pres-

³ Véase, por ejemplo, la remoción de la noción de arte en la arqueología: Conkey y Hastorf 1990, White 1992.

criptivo de los juicios de valor etnocéntricos y, por tanto, reconocer su carácter universal tendría el efecto de producir un profundo malentendido de las conductas y de las categorizaciones no occidentales. Como afirma lapidariamente la antropóloga Christina Toren, “la estética no es una categoría analítica, ni jamás será tal. Es completamente innecesario. No lo necesitamos para estudiar las máscaras de Abelam, o las pinturas de Yolngu, ni cualquier otra cosa” (Ingold 1996: 230).

Si, por una parte, la dimensión constitutivamente valorativa de los hechos estéticos es innegable, por otra parte, es del todo errónea una estrategia que lleve a tirar al niño junto con el agua sucia de su baño. La asunción presente en la base de la remoción de la estética se debe principalmente a una confusión entre el fenómeno investigado y la entidad teórica que lo tematiza o, aún más radicalmente, a la identificación impropia del dominio estético con una “teoría especulativa del arte” (Schaeffer 1992) fundada en el ideal romántico de un arte sacralizado, desinteresado y autónomo que, durante casi dos siglos, ha legitimado ideales estéticos como el esteticismo y el *art pour l'art*. Esta doctrina “modernista” representa la realización del mismo proceso histórico que, a partir del siglo XVIII, ha hecho del arte una provincia de la estética (Talón-Hugon 2014) y que ha reducido al mismo tiempo la multiforme variedad antropológica de los fenómenos estéticos a un estado psicológico contemplativo, idiosincrático y centrado sobre las meras propiedades formales de una obra de arte. En palabras de Pierre Bourdieu, atento analista y crítico radical de esta doctrina, es una forma de estética pura que “tiene sus raíces en una ética o, mejor aún, en un ethos, de distancia electiva con respecto a las necesidades del mundo natural y social, que puede tomar la forma [...] de un esteticismo, el cual, al constituir la disposición estética en principio de aplicación universal lleva la negación burguesa del mundo social a su límite” (Bour-

dieu 1979: VI). Más que exaltar la complejidad variada de los fenómenos estéticos, esta doctrina revela una concepción residual de lo estético como componente accesorio de las culturas. Ornamental, seductora, asemántica, afectiva, idiosincrática, el carácter penetrante del ideal estético modernista se refleja hoy en la anestetización del hombre, propia de las sociedades postindustriales, y en una fragmentación del debate sobre la estética en el seno de las ciencias humanas contemporáneas.

2. MALENTENDIDOS Y PARADOJAS

La doctrina estética modernista es adoptada por la mayoría de las ciencias humanas contemporáneas algunas veces como objetivo polémico (Elkins y Montgomery 2013), pero, más a menudo, como asunción implícita no verificada. Un caso paradigmático es el intenso debate en el seno de la antropología social entre quienes, como hemos visto, le niegan legitimidad teórica a la categoría de estética y quienes, desde una posición minoritaria, defienden su carácter transcultural. Este es el caso de Howard Morphy según el cual “la estética está relacionada con todo el proceso de socialización de los sentidos con la evaluación de las propiedades de las cosas. [...] La capacidad humana de transformar las propiedades físicas en valoraciones estéticas es esencial para comprender la acción y la elección humana en contextos contemporáneos y evolutivos” (Morphy 1996: 209). El análisis de diversas posiciones en el debate nos confirma que la actual remoción de la estética se debe precisamente al arraigo de la doctrina modernista en el bagaje teórico de la antropología social (en particular, en la tradición funcionalista anglosajona). Según Alfred Gell todas las dificultades a las que se ha enfrentado tradicionalmente la antropología del arte surgen de una promoción de la estética desde el discurso filosófico occidental hasta un conjunto de creencias sobre hechos del mundo real. Por lo tanto, para

escapar del etnocentrismo la antropología social debe abandonar “la idea de que los objetos están relacionados con los agentes sociales «al modo del arte» si (y solo si) los agentes sociales consideran a estos objetos «estéticamente»” (Gell 1998: 13). Para ello, propone Gell, es necesario adoptar un «filisteísmo metodológico» que “consiste en tomar una actitud de firme indiferencia hacia el valor estético de las obras de arte —el valor estético que tienen, ya sea de forma autóctona o desde el punto de vista del esteticismo universal” (Gell 1992: 42).

El malentendido de Gell —y de toda posición antiestética construida sobre los mismos argumentos— es, pues, negar la factualidad de lo estético en virtud de la incompatibilidad epistémica de la estética con las culturas no occidentales. El malentendido toma las formas de una confusión entre dos tipos de problemas: la cuestión de la «pertinencia» teórica de la categoría de estética para la disciplina y la de la «transculturalidad» de una clase específica de fenómenos humanos. Si la cuestión de la pertinencia de las categorías de la estética filosófica concierne al proceso interno de constitución de un metalenguaje para el discurso antropológico, por el contrario, el estudio de los comportamientos “estéticos” es tarea de una investigación empírica y comparativa. Si en el primer caso el análisis conceptual se enfrenta con los problemas que plantea la adopción de categorías occidentales en un contexto externo, en el segundo, la investigación comparativa tiene por objeto circunscribir la identidad de un fenómeno humano más allá de las fronteras culturales. Si bien es innegable que la utilización de las categorías adoptadas deforma el fenómeno estudiado y, en consecuencia, que el metalenguaje de la antropología es un componente central de la investigación comparativa, también es cierto que la remoción del fenómeno investigado empíricamente no se sigue de la falta de pertinencia de una categoría etnocéntrica. Del fracaso o inadecuación de una enti-

dad teórica no deriva la inexistencia del fenómeno por ella tematizado.⁴ A lo sumo, de ello se sigue una revisión de la categoría con el fin de restituir con la máxima elegancia y simplicidad descriptiva el fenómeno en su complejidad y autenticidad. Si una versión calibrada de filisteísmo metodológico constituye ciertamente un útil principio de neutralidad axiológica, es necesario reafirmar que la extensión del espacio de los fenómenos estéticos humanos no corresponde al espacio epistémico de las entidades teóricas de la modernidad occidental.

La desconfianza demostrada hacia la estética por gran parte de la antropología social y de la arqueología contemporáneas es diametralmente opuesta al interés creciente demostrado por las ciencias humanas “naturalistas” como la psicología, la antropología evolutiva o los estudios neurofisiológicos de la cognición humana. En estos campos de investigación asistimos a una auténtica proliferación de investigaciones experimentales sobre las dinámicas perceptivas en el régimen estético, sobre los fundamentos neurobiológicos de las experiencias estéticas o sobre la historia evolutiva de las preferencias estéticas humanas. Si miramos a los tratamientos reservados por las ciencias humanas a los fenómenos estéticos en los últimos treinta años observamos una situación paradójica: marginada por las ciencias humanas “cualitativas” por la inconciliabilidad de su versión modernista con un enfoque científico con respecto a las culturas humanas, lo estético se ha convertido en objeto epistémico de extremo interés para las ciencias humanas “cuantitativas” precisamente por la compatibilidad del formalismo modernista con las metodologías experimentales.

⁴ Para un uso eficaz de este tema en apoyo del papel de la estética en la explicación arqueológica, véase Currie (2016): 233-246.

Caso ejemplar de esta situación paradójica es el programa estándar de la estética evolutiva, tal como se ha venido delineando en los últimos veinte años. Como se resume en el único manual de estética evolutiva publicado hasta la fecha, el objetivo principal de este programa es “la importación de la estética en las ciencias naturales, y especialmente su integración en la heurística de la teoría evolutiva de Darwin” (Volland y Grammer 2003: 5). En síntesis, se trata de “importar” la teoría estética modernista en el programa de la psicología evolutiva centrado en el patrimonio genético, sobre el concepto de adaptación y sobre un modelo de mente computacional y modular (Barkow, Cosmides, Tooby 1992). El objetivo de esta perspectiva es reconstruir la historia evolutiva de las preferencias estéticas humanas y de las estructuras biológicas que las implementan. Dejando de lado muchos de los problemas epistemológicos relacionados con querer importar una doctrina histórica dentro de una explicación evolutiva, aquello que parece evidente es el radical empobrecimiento de la categoría de lo estético. La complejidad de los comportamientos estéticos resulta identificada con el conjunto de comportamientos de discriminación y selección de rasgos ambientales y/o sexuales. En la reducción de la estética a una teoría de las preferencias (Bartalesi 2013: 12-13), facilitada precisamente por la adopción de una concepción modernista de lo estético, el modelo estándar de estética evolutiva termina por perder de vista la complejidad real de la dimensión estética de la experiencia como red de reacciones instintivas, emociones, sentimientos, pensamientos y juicios, cuyas preferencias constituyen sin duda uno de los componentes, pero no el único ni el fundamental.⁵

⁵ Para una crítica del programa estándar de la estética evolutiva véase Portera y Bartalesi 2016.

3. HECHOS ANTROPOLÓGICOS Y MODELOS ESTÉTICOS

En este punto, es necesario delinear una noción de lo estético que, además de respetar el principio de neutralidad axiológica exigido por Gell, vaya en la dirección de una integración de las diferentes perspectivas disciplinarias y de una disolución de los malentendidos resultado de la adopción de ideales estéticos prescriptivos. El punto de partida no puede sino ser la afirmación según la cual la actitud estética humana es un «hecho antropológico» que —al igual que el lenguaje o el pensamiento simbólico— pertenece al registro comportamental y cognitivo de nuestra especie. Tal como sucede con cada una de nuestras otras características biológicas, los comportamientos estéticos tienen una larga historia evolutiva que se remonta al menos a los primeros milenios del Paleolítico Inferior.⁶ Éstos participan en todos los momentos cruciales de la existencia de un individuo, en diversas formas y modalidades, y están presentes en todas las latitudes y en todos los contextos culturales. Es en el corazón de la evolución humana y de las sociedades donde encontramos en obra a lo estético, no sólo como producción artística u ornamental, sino también como dinámica cognitiva específica en juego en el aprendizaje (Dissanayake 2000), en la creación de artefactos, en las prácticas de socialización cruciales para la transmisión cultural (Hobart y Kapferer 2005).

Inicialmente podemos definir lo estético como una serie de procesos cognitivos que se desencadenan en el momento de la percepción de eventos u objetos con determinadas características. Estos proce-

⁶ Pero con toda probabilidad se remonta a una era mucho más antigua. El debate es muy vivaz en arqueología. Una voz autorizada en apoyo de un datación retrospectiva de las huellas de lo estético en la evolución humana es la de Francesco d'Errico y su equipo (D'Errico y Henshilwwood, 2011). Para un reconocimiento general, véase Lorblanchet y Bahn 2017.

sos, que incluyen la atención, la inversión emotiva y el juicio, producen una organización significativa de las cualidades sensoriales del mundo en una experiencia específica, y son la base de aquellas conductas estéticas humanas complejas a través de las cuales las instituciones, códigos éticos, creencias religiosas, son percibidas, comprendidas y transmitidas. Aunque sea mínima, esta primera definición es suficientemente exhaustiva, ya que recoge casi todas las principales acepciones del término “estética” adoptadas en las ciencias humanas:

- i. un funcionamiento específico de los procesos cognitivos, afectivos y somáticos;
- ii. una forma de experiencia que se distingue del flujo ordinario de la percepción;
- iii. un conjunto de elementos expresivos —cantos, danzas, esquemas formales, artefactos— que desencadenan tal forma de experiencia;
- iv. las preferencias estéticas, a través de las cuales los seres humanos formulan juicios, hacen elecciones y se orientan en su entorno;
- v. la objetivación de las preferencias estéticas en estilos culturales que luego se convierten en objeto de transmisión;
- vi. la integración de las preferencias individuales en valores estéticos compartidos que constituyen una jerarquía cualitativa que se traduce en un juicio estético (crítica de arte, estética indigna, etc).

La “sintaxis de lo estético” o la articulación específica de los elementos que componen un fenómeno estético —experiencias, actos expresivos, preferencias, juicios, estilos culturales, etc.— es extremadamente variada; tanto es así que debemos asumir goodmanianamente estos elementos descriptivos más como los “síntomas de lo

estético”⁷ que como caracteres esenciales. Tomados en su conjunto, estos elementos componen una definición de lo estético como hecho antropológico multidimensional arraigado en los procesos cognitivos y comportamentales funcionales a la supervivencia de un individuo y de una sociedad (mecanismos cognitivos, reacciones afectivas, emociones, sentimientos, memoria, aprendizaje, hábitos culturales). Síntesis de disposiciones innatas y líneas de desarrollo cultural así como de contenidos emotivos y discriminativos-categorizantes de la percepción, lo estético se presenta mediante una suspensión de las actividades ordinarias, distinguiéndose de otras conductas humanas por su carácter autotélico, endógeno y energéticamente costoso. En sintonía con las cualidades afectivas de una situación dada y alternativa al conocimiento proposicional e inferencial, lo estético es una articulación primaria aunque ya significativa de la complejidad sensorial de un ambiente. Desde el punto de vista de su funcionamiento cognitivo, la atención estética consiste, pues, en un “estilo cognitivo divergente” (Schaeffer 2015b: 104) que privilegia la complejidad contextual del estímulo y actúa como una intensificación de la percepción ordinaria en la que los objetos o los acontecimientos adquieren una significación emocionalmente saturada y cognitivamente indeterminada. Por su peculiaridad fenomenológica, las experiencias estéticas están indisolublemente ligadas a situaciones en las que está en juego nuestro equilibrio emocional y la armonía con el mundo, así como nuestra relación con la trascendencia, con la muerte y con la necesidad de atribuir un significado a la existencia. Por lo tanto, desde un punto de vista fenomenológico, las experiencias estéticas tienen rasgos en común con los “comportamientos que hacen especiales a las cosas” [*ma-*

⁷ “Un síntoma no es una condición necesaria ni suficiente, sino que simplemente tiende a estar presente junto con otros síntomas en la experiencia estética” Goodman (1968): 252.

king special behaviours] descritos por la antropóloga Ellen Dissanayake (2013).

Esta definición antropológica de lo estético puede ser adoptada con provecho por las múltiples metodologías y perspectivas teóricas de las ciencias humanas. El objetivo es favorecer un enfoque interdisciplinario basado en un modelo «estético compartido» capaz de dar cuenta —desde un punto de vista cognitivo y comportamental, social e individual, histórico y evolutivo— de la complejidad y diversidad sociobiológica de los fenómenos estéticos.

En el sentido más amplio y general aquí adoptado, un modelo es el producto de una modelización o bien una transposición a escala de un hecho real. Una reconstrucción fruto de una actividad de selección de características estables y generales de una serie de fenómenos aislados, difusos y discretos que tiene la tarea de representar un fenómeno dado según una función «homeomorfa», de manera que su funcionamiento pueda dar cuenta de todos los hechos observados. Recuperando en parte la acepción estructuralista,⁸ un modelo es el resultado de una doble operación de «descomposición» analítica del fenómeno complejo en un número finito de elementos y de una «reconfiguración» según determinadas reglas constructivas. Lo que un modelo estético ofrece es entonces una configuración que, al poner de relieve los vínculos y la recursividad operativa entre diversos elementos, circunscribe eficazmente el espacio de lo estético.

⁸ Véase Barthes 1964 y el precioso análisis de Schaeffer (2015a: 56-76). Sobre la noción de “modelo” (mecánico o estadístico) en un entorno estructuralista, la referencia obligada es a Lévi-Strauss 1958.

Las diversas posiciones que componen el debate contemporáneo sobre la naturaleza de lo estético hacen uso de un gran número de modelos estéticos. Una de las principales tareas de la presente reflexión será, pues, identificar las peculiaridades y las características comunes a estos modelos y comprender si los elementos compositivos adoptados constituyen una base sólida para el conocimiento del fenómeno modelizado o si más bien representan la perjudicial consecuencia de la asunción de implícitos teóricos que derivan del paradigma teórico adoptado. La situación de disgregación en la que se encuentra la investigación sobre los hechos estéticos, incapaz de encontrar la forma unitaria y coherente de un verdadero programa de investigación interdisciplinar, puede ser vista como el resultado de la adopción inconsciente por parte de las ciencias humanas de implícitos conceptuales como reglas constructivas de modelos estéticos alternativos. El resto de la contribución se dedicará, por tanto, a obtener algunos elementos compositivos de los modelos estéticos. En particular, la atención se centrará en tres de ellos: la «concepción de lo estético», el «paradigma epistémico» y la «versión de la mente».

4. LA CONCEPCIÓN DE LO ESTÉTICO

¿Qué es un hecho estético en cuanto objeto epistémico? ¿Los hechos estéticos son hechos perceptivos? ¿o pertenecen al orden discursivo? ¿o son también reacciones emocionales? De las respuestas que damos a preguntas como éstas depende la asunción de una específica concepción de lo estético y la consiguiente naturaleza de la relación que los hechos estéticos mantienen con el conjunto de los demás hechos.⁹

⁹ Para una investigación epistemológica de la compleja noción de “hecho estético” véase Di Liberti 2017.

La historia de la estética filosófica está caracterizada por la oposición entre una concepción «emotivista», que identifica lo estético con el contagio afectivo producido por un objeto o un acontecimiento sobre el sujeto que percibe; y una concepción «cognitivista», que piensa lo estético como una forma peculiar de cognición según el modelo del conocimiento inferencial. El campo de la estética filosófica es, pues, terreno de conflicto entre quienes ven en los hechos estéticos una dimensión idiosincrática de la vivencia subjetiva y quienes, por el contrario, identifican la dimensión estética con una forma específica de conocimiento que, análogamente a la racional, está dotada de reglas de correcta aplicación de predicados a objetos del mundo. Como un dilema del que la filosofía parece estar genéticamente afligida —podríamos situar su origen ya en el siglo IV a.C., en el conflicto que opone Platón a los sofistas—, el dualismo emotivismo-cognitivismo acompaña el nacimiento mismo de la estética como disciplina filosófica. Si el siglo XVIII bautiza la estética, esto ocurre precisamente en la comparación entre el racionalismo metafísico de la estética como ciencia del conocimiento sensible de Alexander Gottlieb Baumgarten, y la tradición del empirismo anglosocés, que encuentra su máxima expresión en David Hume y en los discípulos de Shaftesbury, James Arbuckle y William Melmoth.

Figuras clave del emotivismo estético son sin duda los dos filósofos ingleses Clive Bell (1914) y Alfred J. Ayer (1936). Si al primero debemos la célebre identificación de la experiencia estética con la «emoción estética» suscitada únicamente por los valores plásticos de la obra de arte despojados de toda significación (*Significant form*), al segundo, por su parte, hay que atribuirle la eliminación de la función cognoscitiva de lo estético. Distinguiendo entre una dimensión «normativa» del juicio —indefinible e inverificable— y una «descriptiva» —aserciones empíricas con un contenido fáctico—

co—, el emotivismo de Ayer llega a la tesis del carácter inverificable de las afirmaciones estéticas, las cuales son comparables a una forma interjectiva como “un grito de dolor o una palabra de mando” (véase Kivy 1992). El emotivismo relega por tanto lo estético a la pura interioridad emotiva, que deviene objeto de una ciencia empírica como la psicología, produciendo la separación de la esfera estética de las dinámicas unitarias de la experiencia y del espacio público de las prácticas sociales. Resulta evidente entonces que el emotivismo de Bell y Ayer constituya un momento fundamental de esa doctrina modernista que hemos visto encajar con otros elementos (y de ahí los resultados diametralmente opuestos) para dar vida al modelo estético de la antropología social y al de la estética evolutiva.

La idea baumgartiana de la estética como acuerdo de las representaciones sensibles según las leyes de la razón tomó su forma en el debate contemporáneo de una teoría cognitivista según la cual la cognición estética opera a través de representaciones internas — imágenes mentales, conceptos, proposiciones— siguiendo criterios de correcta aplicación de los predicados estéticos. Una versión «débil» del cognitivism se limita a pensar la relación estética como un tipo específico de proceso de categorización y adquisición de información contenida en un estímulo sensorial. Una concepción tal de lo estético, unida a la asunción de una relación de dependencia causal entre estímulo externo y representación mental, está a la base de los paradigmas en neuroestética y estética experimental que identifican la percepción estética con el reconocimiento de patrones estéticos universales. De una manera más radical, una versión «fuerte» de cognitivism estético — surgida en el ámbito analítico en respuesta a las tesis eliminadoras de Ayer y del neopositivismo lógico— toma como modelo la actividad crítica y la forma proposicional del juicio cognoscitivo con el fin de identificar criterios de

validez objetiva y estrategias de validación enunciativa para los juicios estéticos (Kieran y Mciver Lopes 2006). La experiencia estética es descrita por lo tanto como una forma de conocimiento sujeto a validación epistémica, una elección consciente de opciones lingüísticas o interpretativas¹⁰ justificadas por la calidad de objetos y acontecimientos del mundo que tiene el valor de un conocimiento testimoniable (Robson 2012), adquirible sin experiencia personal.

5. EL PARADIGMA EPISTÉMICO

Los modelos estéticos adoptados por las ciencias humanas no se distribuyen sólo sobre el eje que opone las dos concepciones de lo estético. Ignorando el horizonte teórico transdisciplinar que se viene afirmando cada vez más, las perspectivas antropológicas sobre lo estético continúan disponiéndose sobre las dos placas de una falla epistémica que, por un lado, ve el espacio de los hechos físicos regido por leyes causales y, por otro lado, el dominio de los hechos culturales. Una dicotomía radical que opone los programas de naturalización de lo estético a las perspectivas culturalistas o hermenéuticas. Ambas perspectivas coinciden en el carácter transcultural de lo estético, pero se oponen con respecto al significado que debe darse a la noción de «hecho antropológico».

Para la perspectiva culturalista, lo estético es una «constante» cultural. Esta asunción no implica ninguna afirmación de tipo innatista y es el resultado de una investigación «comparativa» que, si bien establece el carácter transcultural de lo estético, pone el acento sobre la diversidad de las manifestaciones locales. Al contrario, para la

¹⁰ Un caso ejemplar es la estética ambiental de Allen Carlson, en la cual el conocimiento de conceptos científicos es una condición necesaria para justificar un juicio estético sobre un fenómeno natural (Carlson 1999).

perspectiva naturalista, lo estético es un «universal» biológico. Tal asunción presupone que lo que es definido como antropológico dependa de una serie de disposiciones innatas y universales de nuestra especie, adquiribles mediante investigaciones experimentales.

Para los partidarios de un paradigma culturalista, lo estético es un producto cultural que puede depender para su realización de su sustrato físico pero que es independiente por su variabilidad y calidad emergente. En su forma más radical esta tesis plantea una discontinuidad radical entre el funcionamiento de la cognición estética y su diferenciación en conductas y preferencias culturalmente determinadas. Precisamente en virtud de una supuesta prioridad constructiva de la cultura sobre los componentes innatos (genéticos, cognitivos y comportamentales), esta posición considera que los datos experimentales no son pertinentes para una comprensión de los fenómenos estéticos.

La disciplina donde está mayormente presente una orientación culturalista es naturalmente la antropología social en la que podemos delinear tres principales enfoques teóricos con respecto a lo estético. El primero es un enfoque «prescriptivista» en el que la estética se identifica con el uso de conceptos estéticos y con la presencia de una teoría estética explícita. La investigación, predominantemente de tipo etnográfico, se centra en el hallazgo de “estéticas locales” mediante el estudio de los juicios estéticos en las culturas no occidentales (Thompson 1971; Lawal 1974; Vogel 1980). El segundo es un enfoque «histórico-artístico» en el que el dominio de la estética se superpone al de la producción artística. El resultado es una antropología del arte acuñada sobre los métodos y objetivos de la historia del arte occidental (Anderson 1990). Las investigaciones se centran en un análisis estilístico de los artefactos en busca de una “ley estética” universal o de “principios estéticos” (ritmo, croma-

tismo, estructuras formales) específicos de una cultura. Por último, un enfoque «formalista» que, inspirado en la idea boasiana de la estética como “sentimiento por la forma”, centra la atención en la calidad de una obra de arte en cuanto capaz de activar una experiencia afectivamente connotada (Maquet 1986). El marco radicalmente formalista de estas investigaciones asume implícitamente la oposición entre la percepción estética, dirigida a una presencia puramente aspectual del objeto y la percepción ordinaria, la cual implica siempre una referencia al espacio público de los significados.

En el frente opuesto de los partidarios de un paradigma naturalista, lo estético es una constante antropológica «porque» lo estético es un universal biológico. En su formulación radical este paradigma se presenta como un programa de naturalización comprometido en una reducción del nivel epifenoménico de las constantes culturales a los sistemas subpersonales de los cuales dependen causalmente (relaciones neuronales, módulos cognitivos, secuencias motoras, adaptaciones). Una perspectiva naturalizante asume axiomáticamente la unidad psíquica y cognitiva del *Homo sapiens* y se pone el objetivo de identificar las condiciones biológicas universales de la variabilidad de los comportamientos estéticos. Los tres principales programas de investigación dedicados a la naturalización de lo estético son: la «estética empírica», la «neuroestética» y la «estética evolutiva».

Heredera de la estética psicológica de Gustav Theodor Fechner, la estética «empírica» o «experimental» ha conocido una profunda renovación con los trabajos de Daniel Berlyne convirtiéndose en los últimos años en parte integrante del programa más general de las ciencias cognitivas (Pelowsky *et al.* 2016). Actualmente se encuentra en curso una fase de reformulación de los presupuestos teóricos del enfoque Fechner-Berlyne a partir de los elementos que la hipótesis estándar resulta incapaz de integrar, como la multiplicidad de

los niveles cognitivos comprometidos en la evaluación de una obra de arte (Leder y Nadal 2014) y la variabilidad contextual e histórica de las preferencias estéticas (Bulot y Reber 2013).

La “neuroestética”, término utilizado por primera vez por Semir Zeki para indicar el estudio de las relaciones neuronales de la experiencia visual de una obra de arte (Zeki 1999), en los últimos años ha experimentado un fuerte desarrollo gracias a la utilización de técnicas de visualización cerebral y a nuevas perspectivas teóricas más sensibles a la compleja naturaleza multimodal de la cognición estética. Nuevas investigaciones experimentales han extendido los factores causales definiendo la experiencia estética como un estado emergente que surge de la interacción de una triada de sistemas neuronales: los sistemas motores y somatosensoriales (Gales 2017), los circuitos de evaluación afectiva (Brown, *et al.* 2011) y aquellos otros responsables de la categorización conceptual. En esta dirección, la neuroestética se ha convertido progresivamente en un ámbito de investigación heterogéneo en el que confluyen varias hipótesis de trabajo (Chatterjee y Vartanian 2014; Huston *et al.* 2018).

Como se ha mencionado anteriormente, la «estética evolutiva» es un programa de investigación neodarwinista que, en el marco conceptual de la Síntesis Moderna, se pone como objetivo reconducir la complejidad de los fenómenos estéticos a caracteres biológicos, comportamentales y psicológicos innatos, seleccionados a lo largo de la historia evolutiva humana por su valor directamente adaptativo (Rusch y Voland 2013). De ello resulta un enfoque filogenético con respecto a las preferencias estéticas humanas basado en algunas asunciones reduccionistas entre las cuales un modelo de percepción centrado en las características objetivas del estímulo y la correlación directa entre módulos cognitivos adaptativos y preferencias estéticas.

6. LA VERSIÓN DE LA MENTE

Además de un paradigma epistémico naturalista, perspectivas como aquellas de la neuroestética o de la estética experimental asumen implícitamente una tesis de tipo mentalista según la cual la apreciación de una obra de arte está determinada exclusivamente por los mecanismos internos de la arquitectura cognitiva humana. Esto se debe a que el programa de naturalización de la mente, que constituye el marco teórico general de las estéticas naturalistas, se basa en el enfoque de las ciencias cognitivas clásicas en el que la actividad mental consiste en una serie de procesos de elaboración interna de estímulos que mantienen una relación causal (*input-output*) con los acontecimientos externos. Según esta “nueva filosofía mental” (Descombes 1995: 26-33), la “*vita cognitiva*” se puede observar indirectamente a través de sus efectos externos o con un acceso directo por medio de la visualización cerebral.

Casi todas las perspectivas naturalistas en estética adoptan esta «perspectiva internalista» sobre el funcionamiento de la cognición humana, tanto en una versión «representacionista», según la cual la experiencia estética tiene su origen y realización en la activación de algún proceso neuronal o módulo cognitivo, como en una «somatosensorial», según la cual la apreciación estética es un producto de las modificaciones inducidas en el cuerpo por el estado emocional. La versión más radical del internalismo —suscrita, por ejemplo, por el enfoque estándar en neuroestética y por la estética psicoevolutiva— es la que se encuentra basada en la tesis de que no sólo los pensamientos, las emociones y las sensaciones son implementados en el sistema nervioso, sino que este último constituye la condición suficiente para la realización de una mente (Koch 2004: 9). La experiencia estética tiene su origen y realización en la activación de algún proceso neuronal y su duración fisiológica corres-

ponde a los pocos cientos de milisegundos necesarios para realizar las conexiones neuronales. En lugar de los mecanismos superiores de cálculo e inferencia por obra de las capas más superficiales de la corteza cerebral, la versión somatosensorial se concentra, en cambio, en los niveles más bajos y antiguos de nuestro cerebro como la amígdala y el hipotálamo, responsables de los sistemas de regulación biológica corporal y de las respuestas afectivas. La vida mental se describe desde abajo como una producción de imágenes mentales referidas al sí-mismo, producto consciente de las modificaciones inducidas en el cuerpo por el estado emocional.

En la composición de un modelo estético, una versión internalista de la mente es compatible con una concepción de lo estético tanto cognitivista como emotivista. Ambas concepciones comparten, en efecto, un cuadro dualista que ve la oposición entre un componente interno y otro externo de los comportamientos humanos, una vida mental y social de los individuos, un componente físico y otro psíquico de la experiencia. En particular, la versión internalista de la mente se muestra solidaria con la doctrina modernista en el origen de la despotenciación de la dimensión antropológica de lo estético observado anteriormente. La noción de percepción estética basada en el modelo estímulo-respuesta de la psicología experimental de la tradición fechneriana es un caso paradigmático de esta solidaridad. Al reducir el componente social e institucional de los comportamientos estético-expresivos a procesos causales que se realizan en la oscuridad de nuestra caja craneal, la adopción de una versión internalista de la mente es responsable, sobre todo en las perspectivas naturalistas, de una insularización de lo estético¹¹ y de una subde-

¹¹ Como ya observaba en 1934 John Dewey, existe una conexión estrecha entre una versión internalista de la mente y la insularización de lo estético: "This conception of mind as an isolated being underlies the conception that esthetic experience is

terminación de los procesos culturales reducidos a elementos lógicamente secundarios respecto a las operaciones cognitivas básicas de una mente individual, ahistórica y carente de contexto ecológico. De ahí el reciente surgimiento de estudios que vuelven a pensar la complejidad contextual de lo estético tomando en consideración elementos como la vivencia emocional subjetiva, la variabilidad biográfica o la historicidad de la visión dentro de un paradigma amplio y situado de la cognición humana como una adaptación socialmente distribuida que depende de la situación en la que se encuentra y actúa (Robbins y Aydede (2009); para un enfoque "situado" con respecto a la estética: Manzotti 2011).

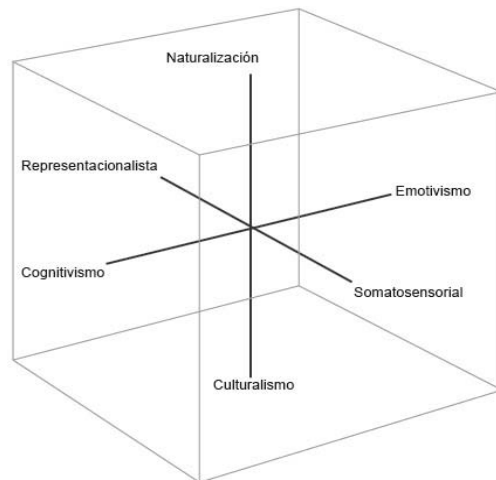
7. UN MAPA CONCEPTUAL

Sobre la base del análisis realizado hasta ahora, es posible construir un mapa conceptual de los diferentes modelos de lo estético adoptados por las ciencias humanas contemporáneas. En sus investigaciones cualitativas o experimentales, los diferentes enfoques se basan, en su casi totalidad, en modelos estéticos que se componen de elementos teóricos dispuestos sobre ejes contrarios. En particular, hemos podido observar cómo los principales modelos estéticos surgen de la combinación de elementos compositivos que se establecen alrededor de dicotomías profundamente arraigadas en el pensamiento filosófico occidental.

merely something «in mind», and strengthens the conception which isolates the esthetic from those modes of experience in which the body is actively engaged with the things of nature and life" (Dewey [1934] (1980): 264).

Componentes de un modelo estético	Pares de dicotomías
Concepción de lo estético	Emotivismo
	Cognitivismo
Paradigma epistémico	Naturalización
	Culturalismo
Versión internalista de la mente	Representacionalista
	Somatosensorial

Al proyectar esta tabla sobre los ejes de un modelo cartesiano de tres dimensiones, obtenemos una visualización espacial del debate contemporáneo sobre la estética en las ciencias humanas. En el sistema de oposición representado en la figura, cada modelo estético es el resultado de la combinación de una concepción de lo estético, de un paradigma epistémico y de una versión de la mente.



Ahora se tratará de colocar en esta topología conceptual de tres dimensiones los diferentes modelos estéticos. El paradigma dominante de la estética evolutiva se sitúa, por ejemplo, en el espacio que surge de la combinación de una concepción cognitivista de lo estético, una episteme naturalista y una versión de la mente representacionalista. En el mismo cuadrante podemos situar la neuroestética de Semir Zeki que, mediante una estrategia naturalizante radical, define lo estético como una forma de tratamiento de la información visual. La obra de arte se reconduce a componentes perceptuales estructurales como color, forma, movimiento, colocados en relación directa con una específica área especializada de la corteza visual primaria. Al permanecer dentro de un paradigma epistémico naturalista, la reciente teoría neurocientífica de David Freedberg y Vittorio Gallese parece integrarse perfectamente con una concepción emotivista. Poniendo el acento en el poder empático de las imágenes y en el nivel subsimbólico, ambos autores adoptan una versión somatosensorial de la mente con la intención de mostrar cómo en la percepción estética —en cuanto activación de “emociones empáticas imitativas”— está en juego una simulación automática de las acciones y de las sensaciones representadas a través de la activación de las mismas redes neuronales implicadas (Freedberg y Gallese, 2007).

Del lado culturalista de la falla epistémica, la teoría del objeto artístico de Gell (1998) se centra en la red de relaciones sociales en la que el artefacto se inserta y en los mecanismos de abducción a través de los cuales es posible deducir las intencionalidades delegadas que convierten el objeto en un agente social en un nivel de paridad con respecto a los individuos. La propuesta culturalista de Gell se basa pues en un modelo que asocia una concepción cognitivista de lo estético a una versión representacionalista de la mente derivada de la asunción de un innata «psicología folk» que guía los procesos

cognoscitivos (derivada de la antropología cognitiva de Boyer 1996). También la estética filosófica no está exenta de la adopción implícita de modelos estéticos, ni es un ejemplo la estética analítica estadounidense que, al menos allí donde se ha concebido tradicionalmente como un “análisis de los conceptos y principios de la crítica” (Isenberg 1987: 128), se puede colocar en nuestro mapa en la intersección de un paradigma culturalista, una versión representacionista de la mente y una concepción cognitivista de lo estético.

Este mapa conceptual no es más que un intento de poner orden entre las diferentes perspectivas sobre lo estético que han surgido en los últimos años en el seno de las diversas ciencias humanas. Destacando los puntos de contacto y los de conflicto, sacando a la luz afinidades teóricas inesperadas, haciendo emerger algunos supuestos teóricos inexplorados, el mapa tiene la única función de proporcionar un instrumento operativo y analítico. Poblar el mapa de modelos estéticos, encontrar para cada uno de ellos un lugar conceptual, no es más que un primer paso, humilde y conceptualmente parsimonioso, para un programa mucho más ambicioso, la formulación de una antropología general de lo estético.

REFERENCIAS

- ANDERSON, Richard L. (1990), *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall).
- AYER, Alfred Jules (1936), *Language, truth and logic* (London: Victor Gollancz).
- BARKOW, Jerome H., COSMIDES, Leda & TOOBY, John (eds.) (1992), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture* (New York: Oxford University Press).
- BARTALES, Lorenzo (2012), *Estetica evolucionistica. Darwin e l'origine del senso estetico* (Roma: Carocci).
- ____ (2013), “Quale storia naturale per l'estetico? L'ipotesi darwiniana rivisitata”, *Rivista di estetica*, 54, 3: 7-27.
- ____ (2017), *Antropologia dell'estetico* (Milano: Mimesis).
- BARTHES, Roland (1964a), *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil)
- ____ (1964b), “L'activité structuraliste”, en Barthes (1964a: 211-219).
- BELL, Clive (1914), *Art* (New York: Stokes).
- BOAS, Franz ([1927] 1951), *Primitive art* (Irvington-on-Hudson, N.Y.: Capitol Publishing).
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement* (Paris: Éditions de Minuit).
- BOYER, Pascal (1996), “What makes anthropomorphism natural: intuitive ontology and cultural representations”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2: 83-97.
- BROWN, Steven, GAO, Xiaoping, TISDELLE, Loren, EICKHOFF, Simon B., LIOTTI, Mario (2011), “Naturalizing aesthetics: Brain areas for aesthetic appraisal across sensory modalities”, *NeuroImage*, 58: 250-258.
- BULLOT Nicolas J. & REBER, Rolf (2013), “A psycho-historical research program for the integrative science of art”, *Behavioral and Brain Sciences*, 36 (2): 163-180.
- CARLSON, Allen (1999), *Aesthetics and the environment. The appreciation of nature, art and architecture* (London-New York: Routledge).
- CHATTERJEE, Anjan & VARTANIAN, Oshin (2014), “Neuroaesthetics”, *Trends in Cognitive Sciences*, 18, 7: 370-375.
- CONKEY, Margaret W. & HASTORF, Christine Ann (eds.) (1990), *The Uses of Style in Archaeology*, (Cambridge: Cambridge University Press).
- COOTE, Jeremy & SHELTON, Anthony (eds.) (1992), *Anthropology, Art, and Aesthetics* (Oxford: Clarendon Press).
- CURRIE, Greg (2016), “Aesthetic Explanation and the Archaeology of Symbols”, *British Journal of Aesthetics*, 56, 3: 233-246.

- D'ERRICO, Francesco & HENSHILWOOD, Christopher S. (2011), *Homo Symbolicus: The Dawn of Language, Imagination and Spirituality* (Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing).
- DESCOMBES, Vincent (1995), *La denrée mentale* (Paris: Éditions de Minuit).
- DEWEY, John ([1934] 1980), *Art as experience* (New York: Perigee Books).
- DI LIBERTI, Giuseppe (2017), “Le fait esthétique”, *Archives de Philosophie*, 80, 2: 295-310.
- DISSANAYAKE, Ellen (2000), *Art and intimacy: How the arts began* (Seattle: University of Washington Press).
- ____ (2013), “Genesis and development of ‘Making Special’: Is the concept relevant to aesthetic philosophy?”, *Rivista di Estetica*, 54, 3: 83-98.
- ELKINS, James & MONTGOMERY, Harper (eds.) (2013), *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic* (Philadelphia: Pennsylvania State University).
- FREEDBERG, David & GALLESE, Vittorio (2007), “Motion, emotion and empathy in esthetic experience”, *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 5: 197-203.
- GALLESE, Vittorio (2017), “Visions of the body: Embodied simulation and aesthetic experience”, *Aisthesis*, 10 (1): 41-50.
- GARRONI, Emilio (1992), *Estetica. Uno sguardo-atraverso* (Milano: Garzanti).
- GELL, Alfred (1992), “The technology of enchantment and the enchantment of technology”, en Coote & Shelton (1992: 40-66).
- ____ (1998), *Art and agency* (Oxford: Clarendon Press).
- GOODMAN, Nelson (1968), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company).
- HAHN, Lewis E. (ed.) (1992), *The philosophy of A. J. Ayer* (La Salle IL: Open Court).
- HOBART, Angela & KAPPERER, Bruce (eds.) (2005), *Aesthetics in Performance: Formations of Symbolic Construction and Experience* (New York: Berghahn Books).
- HUSTON, Joseph P., NADAL, Marcos, MORA, Francisco, AGNATI, Luigi F., CELA-CONDE, Camilo J. (eds.) (2018), *Art, Aesthetics, and the Brain* (Oxford: Oxford University Press).
- INGOLD, Tim (ed.) (1996), *Key Debates in Anthropology*, (London: Routledge).
- ISENBERG, Arnold (1987), “Analytical Philosophy and the Study of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46: 125-136.
- JOPLING, Carol F. (ed.) (1971), *Art and aesthetics in primitive societies*, (New York: E. P. Dutton)
- KIERAN, Matthew & MCIVER LOPES, Dominic (2006), *Knowing Art. Essays in Aesthetics and Epistemology* (Dordrecht: Springer).
- KIVY, Peter (1992), “«Oh boy! You too!»: Aesthetic emotivism reexamined”, en Hahn (1992: 309-325).
- KOCH, Christof (2004), *The quest for consciousness: A neurobiological approach* (Englewood, CO: Roberts & Company).
- LAWAL, Babatunde (1974), “Some Aspects of Yoruba Aesthetics”, *British Journal of Aesthetics*, XIV, 3: 239-249.
- LEDER, Helmut & NADAL, Marcos (2014), “Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode. Developments and challenges in empirical aesthetics”, *British Journal of Psychology*, 105: 443-464.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1950), “Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss”, en Mauss (1950: IX-LII).
- ____ (1958a), *Anthropologie structurale* (Paris: Plon).
- ____ (1958b), “La notion de structure en ethnologie”, en Lévi-Strauss (1958a: 303-352).
- LORBLANCHET, Michel & BAHN, Paul G. (2017), *The first artists. In search of the world's oldest art* (London: Thames & Hudson).
- MANZOTTI, Riccardo (ed.) (2011), *Situated aesthetics: Art beyond the skin* (Charlottesville, VA: Imprint Academic).
- MAQUET, Jacques J.P. (1986), *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts* (New Haven-London: Yale University Press).
- MAUSS, Marcel ([1926] 1967), *Manuel d'ethnographie* (Paris: Éditions Payot).
- ____ (1950), *Sociologie et anthropologie* (Paris: PUF).
- MORPHY, Howard (1996), “Aesthetics is a cross-cultural category. For the motion”, en Ingold (1996: 255-260).

- PANEBIANCO, Fabrizio & SERRELLI, Emanuele (eds.) (2016), *Understanding Cultural Traits* (Chaim: Springer).
- PELOWSKY, Matthew, MARKEY, Patrick S., LAURING Jon O. & LEDER Helmut (2016), "Visualizing the Impact of Art: An Update and Comparison of Current Psychological Models of Art Experience", *Frontiers in Human Neuroscience*, 4/26: 1-21.
- PORTERA, Mariagrazia & BARTALESI, Lorenzo (2016), *Aesthetic preferences: An evolutionary approach*, en Panebianco & Serrelli (2016: 375-388).
- ROBBINS, Philip & AYDEDE, Murat (eds.) (2009), *The Cambridge Handbook of Situated Cognition* (Cambridge: Cambridge University Press).
- ROBSON, Jon (2012), "Aesthetic Testimony", *Philosophy Compass*, 7, 1: 1-10.
- RUSCH, Hannes & VOLAND, Eckart (2013), "Evolutionary Aesthetics: an Introduction to Key Concepts and Current Issue", *Aisthesis*, 6, 2: 113-133.
- SCHAEFFER Jean-Marie (1992), *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours* (Paris: Gallimard).
- ____ (2015a), *Lettre à Roland Barthes* (Paris: Editions Thierry Marchaisse).
- ____ (2015b), *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris.
- STOUT, David B. (1971), "Aesthetics in primitive society", en Jopling (1971: 30-34).
- TALON-HUGON, Carole (2014), *L'art victime de l'esthétique* (Paris: Hermann).
- THOMPSON, Robert Farris (1971), *Aesthetics in Traditional Africa*, en Jopling (1971: 374-381).
- VOGEL, Susan M. (1980), *Beauty in the eyes of the Baule. Aesthetics and Cultural Values* (Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues).
- VOLAND, Eckart, GRAMMER, Karl (eds.) (2003), *Evolutionary Aesthetics* (Heidelberg: Springer).
- WELSCH, Wolfgang (2013), "L'origine animale dell'estetica", *Rivista di estetica*, 54, 3: 181-206.
- WHITE, Randall (1992), "Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe", *Annual Review of Anthropology*, 21: 537-564.
- ZEKI, Semir (1999), *Inner vision: an exploration of art and the brain* (Oxford: Oxford University Press).

EL KITSCH QUE NUNCA FUE
Consideraciones sobre *Reflejos del nazismo*
de Saul Friedländer

Natalio Pagés

Natalio Pagés

Universidad Nacional de San Martín

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

El kitsch que nunca fue. Consideraciones sobre *Reflejos del nazismo* de Saul Friedländer

DOI: 10.36446/be.2020.51.113

Resumen

Este artículo propone una reconsideración del libro *Reflejos del nazismo* (1982), primera publicación académica sobre las imágenes “fascinantes” del nazismo en la cultura masiva. A tal fin, en primer lugar se realiza una relectura de la noción “nuevo discurso sobre el nazismo” y su característica central: la correlación tensa entre sensibilidad kitsch y motivos asociados a la muerte y el apocalipsis. Posteriormente, se desarrolla una crítica a esta concepción señalando que la correlación kitsch-muerte y sus derivaciones no definen una particularidad del objeto sino aspectos extensivos a buena parte de la cultura contemporánea. Por último, se concluye que la concepción de Friedländer encubre la historicidad de estos discursos así como uno de sus aspectos más cruciales, al que Michel Foucault y Susan Sontag habían dado tempranamente el nombre de “erotización”.

Palabras clave

Erotización; Nazismo; Discurso; Cultura Masiva; Cine

The Kitsch that Never was. Considerations on Saul Friedländer's *Reflections of Nazism***Abstract**

This article proposes to reconsider *Reflections of Nazism* (1982), the first scholar book to deal with “fascinating” images of Nazism in massive culture. For that purpose, it develops, in the first place, a rereading of the notion “new discourse on Nazism” and its central characteristic: the tense correlation between kitsch sensibility and motives associated with death and the apocalypse. A critique of this conception is subsequently developed, pointing out that the kitsch-death correlation and its derivations do not define a particularity of the object but extensive aspects of a big portion of contemporary culture. Lastly, it is concluded that Friedländer's conception conceals the historicity of this kind of discourse as well as one of its most crucial aspects, to which Michel Foucault and Susan Sontag had early given the name “erotization”.

Keywords

Eroticization; Nazism; Discourse; Massive Culture; Cinema

Recibido: 29/02/20. Aprobado: 10/06/20.

El libro de Saul Friedländer publicado en 1982, *Reflejos del nazismo. Un ensayo sobre el kitsch y la muerte*, fue la primera publicación académica que abordó en detalle la expansión de las imágenes del nazismo en la cultura masiva contemporánea. El fenómeno había ganado notoriedad pública durante la década previa, mediante la polémica generada por películas como *Il portiere di notte* (1974) de Liliana Cavani o *Saló* (1975) de Pier Paolo Pasolini, junto a la extensión del uso de la simbología nazi en el cine erótico de Clase B, otros sectores de la cultura *underground* (como la escena gay neoyorquina) y manifestaciones artísticas de mayor notoriedad (como el movimiento punk, la fotografía pop y las exposiciones de arte moderno).¹

La recurrencia de la imagería nazi en el arte de los años setenta había sido el puntapié de un breve ensayo de Susan Sontag en 1975, publicado en *The New Yorker* bajo el título *Fascinating Fascism*. La intelectual neoyorquina reflexionaba allí, en un primer apartado, sobre la aceptación creciente del arte nacionalsocialista de Leni

¹ Los medimetrajes experimentales de Kenneth Anger, especialmente *Scorpio Rising* (1964), anticiparon la reunión de estas sensibilidades alrededor del nazismo durante la década siguiente: el modernismo a nivel formal, la modalidad escandalizadora como objetivo primordial del arte, la afición por los objetos de consumo y los iconos cinematográficos: los motociclistas con gorras y camperas de cuero recuerdan al Marlon Brando de *The Wild One* (1953), actualizados mediante la utilización erótica de parafernalia nacionalsocialista.

Riefenstahl en los círculos intelectuales europeos y norteamericanos de mayor prestigio. En un segundo apartado se dedicaba a describir la creciente asociación entre ornamentación nazi y pornografía en la cultura popular:²

En la literatura, las películas y los juguetes sexuales por todo el mundo [...] los SS se han convertido en referencia de aventura sexual. Muchas de las imágenes de los excesos del sexo se han colocado bajo el signo del nazismo. Botas, cuero, cadenas, cruces de hierro sobre torsos brillantes, esvásticas, junto con ganchos de carnicería y pesadas motocicletas, se han convertido en aparatos secretos y muy lucrativos del erotismo. [...] ¿Por qué la Alemania nazi, que fue una sociedad represiva del sexo, se ha vuelto erótica? ¿Cómo pudo un régimen que persiguió a los homosexuales convertirse en estímulo sexual gay? (Sontag 2007: 112)

Este problema también atrajo la atención de Michel Foucault, quien, durante ese mismo año, se refirió brevemente al tema en dos entrevistas, replicando en buena medida la preocupación de Sontag:

¿Cómo pudo el nazismo, que estaba representado por lamentables, raídos y puritanos jóvenes, una especie de solteronas victorianas, ser hoy en todas partes –en Francia, en Alemania, en Estados Unidos– en la literatura pornográfica del mundo entero, la absoluta referencia del erotismo? (Foucault 1974: 26)³

² La noción de “pornografía” en Sontag no es restrictiva al arte audiovisual o fotográfico ni a la representación gráfica de los genitales o el coito. Se refiere bajo “pornografía” a cualquier tipo de procedimiento artístico utilizado para generar “excitación sexual” (1975). También se refiere a la pornografía como “una modalidad o convención menor pero interesante dentro de las artes [...] cuya preocupación primaria, exclusiva e imperiosa es la representación de ‘actividades’ e ‘intenciones’ sexuales” (1983: 205).

³ La traducción de este fragmento, como la del siguiente, nos pertenece.

A su vez, Foucault desarrollaba sus propias inquietudes sobre la imaginación sexual y la cultura contemporánea:

El problema que se plantea es el de saber por qué hoy nos imaginamos tener acceso a ciertos fantasmas eróticos a través del nazismo. ¿Por qué esas botas, esos cascos, esas águilas con las que tan a menudo se entusiasman? [...] ¿El único vocabulario que poseemos para retranscribir ese gran placer del cuerpo en explosión será esta fábula triste de un reciente Apocalipsis político? ¿No poder pensar la intensidad del presente sino como el fin del mundo en un campo de concentración? (Foucault 1975: 821)

A primera mirada, *Reflejos del nazismo* comparte con el ensayo de Sontag y las intervenciones de Foucault una concepción común respecto a la producción artística, que no construye distinciones morales explícitas entre *high* y *low art*. En consonancia con Sontag, que “descolocó a los sectores intelectualoides” con sus notas sobre lo *camp* y la imaginación pornográfica, con una defensa “que estaba más allá del gusto y el entendimiento de los estadounidenses de clase media más instruidos” (Hustvedt 2017: 99), Friedländer no condena el arte de masas *in toto*. Su análisis del fenómeno sugiere que la reunión de la sensibilidad kitsch, a la que toma con seriedad e intenta definir con precisión, junto a motivos recurrentes de muerte y destrucción –a primera vista contradictorios: el orden rígido y el desorden destructivo, la banalidad cotidiana y la trascendencia trágica, la angustia y la tranquilidad– son los que generan la sensación persistente de fascinación e incomodidad.

Existen, indudablemente, coincidencias entre las intervenciones. Evidentemente surgen de una preocupación común por la atracción que ejercen las imágenes del nazismo durante los años setenta. A ello se suma un interés por expresiones artísticas que se encontra-

ban desalojadas del canon académico; en particular, la literatura *bestseller* y el cine de distribución masiva. Sin embargo, esta cercanía superficial puede opacar la novedad del trabajo de Friedländer, que instaura preguntas, preocupaciones e hipótesis nuevas sobre la relación entre estética y política, e intenta definir un nuevo objeto de estudio a través de un análisis transversal de expresiones culturales. A diferencia de Sontag y Foucault, Friedländer era un especialista en la historia del nacionalsocialismo y había desarrollado una obra que se concentraba en los procesos de construcción de memoria. Este libro, que se encuentra en una línea lógica con sus esfuerzos previos, buscaba fundar un nuevo campo de estudios sobre “cultura y nazismo”⁴ que estaba vacante. Su impronta se basaba en identificar la existencia de un “nuevo discurso sobre el nazismo” (Friedländer 1984: 13) que comienza en los años sesenta y se extiende durante la década siguiente.⁵ A su vez, no buscaba comprender sus características y su influencia para evaluar el estado de la imaginación o la cultura sexual contemporánea, como señalaba Foucault, sino para echar nueva luz sobre el período nazi. Su objetivo principal no era comprender las manifestaciones culturales del presente sino usarlas como trampolín hacia el pasado, para analizar

⁴ Friedländer ya había señalado la urgencia de un análisis cultural del nazismo en su clásico libro *¿Qué es el Holocausto?* (1971). Aunque intenta corregir aquí algunas inconsistencias de ese trabajo previo, ligadas a su aceptación acrítica de algunas hipótesis psicopatológicas, mantiene la premisa básica de que los estudios del materialismo histórico (que se concentran en la estructura económica) y de la psicología (que se concentran en el desarrollo de la personalidad autoritaria y los mecanismos de obediencia) no son suficientes para explicar el fenómeno histórico del nacionalsocialismo (2004: 15-16).

⁵ Se está haciendo referencia a la edición estadounidense de *Reflejos del nazismo*, editada en 1984 por Harper & Row, ya que, a pesar de ser una traducción del libro original publicado dos años antes en Francia, es una versión extendida, revisada y aprobada por el propio Friedländer. La traducción será siempre propia.

las claves culturales que permitieron la fascinación original que ejerció el nazismo sobre la población alemana.

Lo sorprendente, en todo caso, es que el intento de Friedländer haya sido mayormente infructuoso; las manifestaciones que identificaba como “nuevo discurso” volvieron a las sombras de la *clase-b* o se incorporaron subrepticamente al *mainstream* durante los ochentas, desapareciendo nuevamente del *scope* académico. No hubo continuadores ni deudores críticos de su trabajo. Recién los primeros años del nuevo siglo verán un interés creciente de la academia por las imágenes del nazismo en el arte contemporáneo, junto al éxito de los formatos digitales y la conveniente redistribución de obras pertenecientes a géneros o corrientes “menores”, como el *nazisplotation*⁶ y el *sadiconazista*,⁷ que habían quedado sepultadas en antiguas copias filmicas para autocines o en cintas VHS para videoclubes “de culto”. La redistribución digital produjo una nueva generación de espectadores y un *revival* del “nazismo fascinante” en la literatura, la moda, el cine, los *comics* y las consolas de videojuegos del nuevo milenio (Frost 2002, Magilow, Vander Lugt y Bridges

⁶ Subgénero cinematográfico, deudor del *exploitation*, que retoma comúnmente la estructura narrativa de los films eróticos de “mujeres en prisión”, pero utiliza como escenarios los campos de concentración nazis. Se caracteriza por reunir decorados nazis con experimentos sexuales de diverso tipo, comúnmente sádicos y morbosos, realizados por dominatrices del campo, mujeres voluptuosas vestidas con uniformes de las SS. Fue un éxito durante la segunda mitad de la década de los setenta, con cerca de 80 producciones en poco más de tres años, realizadas mayormente en Italia, Francia y Estados Unidos.

⁷ El término fue utilizado informalmente durante las décadas de 1970 y 1980, posteriormente recuperado en el ámbito académico por Marcus Stiglegger en *Sadiconazista: Fascismus und Sexualität im Film* (1999). Refiere a una serie de películas autorales italianas que, a partir del éxito de *La caduta degli dei* (1969), de Luchino Visconti, proponen una correlación entre nazismo y diversas formas de sadismo o violencia sexual. Entre ellas, *Il portiere di notte* (1974) de Liliana Cavani, *Saló* (1975) de Pier Paolo Pasolini y *Salon Kitty* (1974) de Tinto Brass.

2012), encabezado por la obra de realizadores influyentes y masivos como Quentin Tarantino y Rob Zombie.⁸ El campo académico respondió al fenómeno con algunos estudios inaugurales, dispersos en sus esfuerzos y objetivos (Stiglegger 2007, Pinchevsky y Brand 2007, Buttsworth y Abbenhuis, 2010, Pagés y Rubí 2012, Fernández Lerma 2015). Es impactante que un antecedente como *Reflejos del nazismo* esté ausente en todos ellos. Exceptuando dos breves menciones en la conclusión del libro de Frost (2002: 152 ss.), ni siquiera consta en las bibliografías generales.

¿Por qué el libro de Friedländer encontró tan poca repercusión en el ámbito académico? ¿Cuál fue la razón por la cual la expansión de imágenes “fascinantes” del nazismo durante la década de 1980 y 1990 –su movimiento silencioso hacia el *mainstream*– quedó fuera del análisis cultural? ¿A qué se debe el hecho de que los nuevos estudios sobre cine y literatura, enfocados en estas manifestaciones culturales, también dejaron de lado *Reflejos del nazismo*? El recorrido que se traza aquí intentará evaluar algunas de estas cuestiones. Aunque se mantiene una mirada mayormente crítica sobre el libro de Friedländer, se defenderá que la revisión de su trabajo, incluso con sus inconsistencias, permite evaluar problemas comunes a los estudios sobre las imágenes eróticas del nazismo. Incluso los trabajos incipientes del nuevo siglo, enmarcados en estudios fílmicos y literarios, mantienen sus investigaciones a un nivel exploratorio, en el que la descripción estética, el descubrimiento jubiloso de obras ocultas y el trazado de correlaciones formales entre ellas –todos procedimientos propios de la crítica– se imponen frente a pregun-

⁸ La recuperación de motivos del *nazisplotation* es regular en *Inglourious Basterds* (Tarantino 2009) y *Grindhouse* (Tarantino y Rodríguez 2007), en *Devil's Rejects* (Zombie 2005), *Werewolf Women of the S.S.* (Zombie 2007) y *The Haunted World of El Superbeasto* (Zombie 2009), entre otras.

tas políticas y sociológicas más relevantes.⁹ Los escasos estudios dedicados al tema se defienden arguyendo que se ha debido a la censura del ámbito académico y a la incorrección que supone trabajar con objetos artísticos tan masivos como desprestigiados. Se alinean, en tal sentido, con los productores de esos mismos objetos, que han invocado a la censura y el victorianismo como legitimación suficiente para la profusión de “sus porno-esvásticas” (Levi 1977: 38). Es probable que tengan algo de razón. Pero también es probable que sea necesario formular mejores preguntas.

1. SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS DEL “NUEVO DISCURSO”

El libro de Friedländer comienza aseverando que “más de treinta y cinco años luego de haber desaparecido, el Tercer Reich sigue siendo el punto de referencia nodal de la historia contemporánea” (1984: 11). Es difícil discutir esa premisa. El nazismo significa una marca indeleble para las naciones europeas que sufrieron en su propio territorio el avance bélico y la aplicación del plan sistemático de exterminio de la población judía. Pero incluso desde antes de la Segunda Guerra Mundial, como muestra Frost (2002: 16 ss.), el nazismo asumió una centralidad impactante en el arte y la ciencia occidental. Una presencia que no dejaría de crecer desde la posguerra, dando lugar, efectivamente, a “miles de libros, docenas de películas, innumerables artículos” (Friedländer 1984: 11), volviéndose un tema determinante para el discurso y la organización política occidentales en su totalidad. Al volverse “*tropo* universal del trauma histórico”, como señala Huyssen (2000: 13 ss.), un símbolo de las tensiones propias de la modernidad (Bauman 2006: 26 ss.), el nacionalsocialismo –y especialmente la Shoah– ha funcionado como

⁹ Aunque se volverá a señalar, es importante desligar al trabajo de Laura Frost (2002) de esta diatriba.

una contraposición simbólica que orienta la forma en que occidente se piensa a sí mismo. En ese sentido, los efectos simbólicos del genocidio nazi, siguiendo a Feierstein (2007: 237 ss.), han sido partícipes de una reorganización política a nivel global.

Friedländer no busca rastrear, sin embargo, este fenómeno general, sino destacar la existencia de un tipo de discurso que se ha escapado de la mirada académica; esto es, una utilización de la parafernalia nacionalsocialista que se basa en el poder de “las imágenes y las emociones”, que se caracteriza por establecer un “libre juego de fantasmas” y proponer una “reelaboración estética” del pasado que va “más allá de la ideología” (1984: 13 ss.). Estos discursos, mayoritariamente de la esfera artística, instalan la noción de que es necesario volver una y otra vez sobre el Tercer Reich para “exorcizar” los propios demonios. Según Friedländer, comparten la percepción de que sólo es posible liberarse de los fantasmas del nazismo si se supera la culpa y se penetra –más allá de los límites de la moralidad censuradora– en la profunda verdad de la enfermedad que aqueja.

Friedländer establece una ruptura explícita entre el objeto de análisis de su libro y los discursos previos sobre la Shoah, diferenciando lo que considera “retratos típicos” (da como ejemplo la novela *The Tin Drum* de Günter Grass) de toda una serie de objetos artísticos que agrupa bajo la categoría de “nuevo discurso sobre el nazismo” (1984: 15). Sugiere una extensa lista de obras que podrían ser consideradas parte del conjunto –todo el ciclo *sadiconazista*, *Lili Marleen* (1980) de Rainer Werner Fassbinder, y *Hitler, a film from Germany* (1977) de Hans-Jürgen Syberberg, que encontraron poco lugar en el análisis– pero se encarga de aclarar que, al ser un primer acercamiento, su trabajo no pretende ser exhaustivo sino “tomar algunos ejemplos para descubrir la estructura común del nuevo discurso” (1984: 17). En ese esfuerzo, define su objetivo principal como un

“intento de asir estas manifestaciones y comprender la lógica de esta transformación, de esta reelaboración” mediante un rastreo de “asociaciones de imágenes”. La decisión más interesante, a nivel metodológico, es proponer un recorte basado en la naturaleza de los propios objetos culturales y no en base a criterios externos (fechas, zonas geográficas o pertenencia ideológica de sus autores). Friedländer está convencido de que estos trabajos “llevan dentro suyo un discurso latente, gobernado por una profunda lógica que necesita ser clarificada” (1984: 15). Sin embargo, a lo largo de la primera sección del libro, encuentra dificultades para con claridad esa cualidad transversal.

La principal idea que sobrevuela al libro es que estos objetos culturales exhiben, sin tapujos, diversas formas de fascinación por el nazismo: un tipo de atracción plástica –a veces claramente nostálgica– por sus símbolos y personajes, por la fuerza icónica de su diseño (vestimenta, arquitectura, desfiles y celebraciones) y por el impacto emocional, disruptivo e inmediato, que supone su puesta en imagen. Friedländer se encarga de remarcar que este tipo de fascinación estética no supone una reivindicación ideológica por parte de los autores, sino, comúnmente, lo contrario. Existe entonces una evidente “fricción” entre la elaboración temática, o la voluntad consciente de los autores, y “lo que dicen involuntariamente, a pesar de ellos mismos” (1984: 18). Pero esta correcta apreciación describe apenas lo más visible de estos objetos, incluso lo que los hizo surgir a la superficie en términos estrictamente mercantiles. Lo que se encuentra por debajo de esa “incomodidad”¹⁰ sería, a su vez, lo que podría explicarla.

¹⁰ El término en inglés que utiliza Friedländer es *uneasiness*.

A lo largo de los diversos “ensayos” que componen al libro, como les llama Friedländer, se describen básicamente tres aspectos que permiten dar cuenta de la fascinación que ejerce el nazismo en la cultura contemporánea.¹¹ En primer lugar, una concepción particular del kitsch, que intenta superar las concepciones condenatorias del arte de masas, y el argumento de que la reunión entre kitsch y *muerte* (como marco que contiene todo tipo de oposiciones simbólicas) es la característica central de estas producciones. En segundo lugar, la defensa de que existe un acontecimiento “nuevo”, una “transformación”, “revisión” y “reelaboración” que gobierna estos discursos, basada en la atracción del nazismo como espectáculo, como efecto estético, como productor de imágenes de “angustia voluptuosa [...] que quisiéramos seguir viendo por siempre” (1984: 21). En tercer y último lugar, la noción de que estos discursos, aunque “neutralizan los peores aspectos del nazismo” a través de “artificios del lenguaje, desplazamientos del sentido, estetización e inversión de símbolos” (1984: 22), habilitan una puerta de entrada a las dimensiones psicológicas del fenómeno nacionalsocialista, porque el “nuevo discurso” se sostiene en la recuperación de los “fundamentos que sostenían el amarre psicológico” originario del nazismo con la población alemana, “un tipo particular de esclavitud nutrida por deseos simultáneos de absoluta sumisión y total libertad”¹² (1984: 19). Para Friedländer, estas imágenes podrían conducir, entonces, a una mejor comprensión de los elementos culturales

¹¹ Otro de los términos, de compleja traducción, que utiliza Friedländer para describir ese lazo entre los objetos y su audiencia es *psychological hold* (1984: 18).

¹² Nótese que, en la versión original, Friedländer utiliza de forma intencional una serie de términos que remiten a la práctica del sexo sadomasoquista: “a particular kind of bondage nourished by the simultaneous desires for absolute submission and total freedom” (1984: 19). El término *psychological hold* también puede remitir, en inglés, a la figura del amarre o la inmovilización.

que fueron parte de la fascinación que habilitó y sostuvo la dominación política del nazismo.

2. EL KITSCH Y LA MUERTE: SOSTÉN DE LAS TENSIONES SIMBÓLICAS

Uno de los aspectos más interesantes de *Reflejos del nazismo* es la centralidad del concepto de kitsch y su distancia respecto del uso que le otorgaban autores clásicos de la crítica cultural, como Robin George Collingwood (1938), Clement Greenberg (1939) o Dwight MacDonald (1957), cuyo principal interés era diferenciar el arte “genuino” o “de vanguardia” del que consideraban arte “falso” o “masivo”. Friedländer sigue definiendo al kitsch en contraposición a la *haute culture*, retomando la idea de Abraham Moles para quien el término implica que implica “un pináculo del buen gusto en la ausencia de gusto, del arte en la fealdad [...] arte adaptado a la vida allí donde la función de adaptación excede a la de innovación” (1971: 19 ss.), pero no lo hace de forma condenatoria. La noción de kitsch queda delimitada, en sus palabras, como una “adaptación al gusto de las mayorías, una expresión fiel de una sensibilidad común, de la armonía tan cara a la pequeña burguesía, que ve en ella un respeto por la belleza y por el orden de las cosas” (Friedländer 1984: 25 ss.).

En *A Theory of Mass Culture* (1957), MacDonald defendía una concepción del kitsch que se sostenía en la impersonalidad –ausencia de la impronta autoral o mirada particular del creador– y en la producción de un tipo de arte industrializado, movido únicamente por intereses de rédito económico. Su visión se encontraba en línea con las ideas de Greenberg que, en su texto seminal *Avant-Garde and Kitsch* (1939), circunscribía la tendencia a la “pasividad” como característica central del nuevo arte de masas. En su concepción, el

arte genuino o de vanguardia suponía un valor de la forma pura, una orientación hacia la abstracción que obliga al espectador a realizar operaciones intelectuales complejas de interpretación y elaboración propia para poder evaluar o disfrutar la obra. El kitsch, por el contrario, sería un arte “digerido” y temáticamente explícito que le otorga al público ideas y emociones ya definidas. Su recepción supone, por ende –según critica Noël Carroll– la pasividad del público (2002: 44 ss.). La principal diferencia en la concepción de Friedländer es que el kitsch no se manifiesta como una totalidad sino como un registro, tono, modalidad o estilo, que puede imbuir a todo el arte contemporáneo, desde los objetos orientados al consumo masivo hasta el cine “de autor” o la literatura de vanguardia. En oposición a estos exponentes clásicos, el kitsch no define una “naturalidad” del arte de masas, es decir, pierde la cualidad “ontológica” del argumento, desbaratando el tipo de crítica que realizaba Carroll (2002) a estas empresas.¹³ Por esa razón, Friedländer puede observar cualidades del kitsch en obras tan disímiles –si se asumiera la concepción dual de alta/baja cultura– como las memorias de Albert Speer, la biografía de Hitler escrita por Joachim Fest, la literatura de Michel Tournier, los ensayos audiovisuales de Syberberg, las películas de Brass, Visconti, Pasolini o Malle.

Sin embargo, la ausencia de una concepción totalizante del kitsch no sortea otro tipo de inconvenientes que devienen del argumento principal de Friedländer. Los objetos culturales que identifica lo-

¹³ La valiosa crítica de Carroll a MacDonald, Greenberg y Collingwood se basa en demostrar, principalmente, la inadecuación empírica de sus “filosofías” del arte de masas, mediante el señalamiento de objetos culturales (propios del arte de masas) que no pueden ser concebidos, bajo ningún punto de vista, como “impersonales”, “formularios” o “tendientes a la pasividad”. La existencia de esos objetos dentro de la esfera del arte de masas es suficiente para inhabilitar la concepción ontológica del *kitsch* que proponen los autores (2002: 29 ss.).

gran construir una fascinación y una atmósfera embriagante mediante la “yuxtaposición de la estética kitsch y temas que rodean la muerte: eso crea la sorpresa, esa emoción tan particular que caracteriza al nuevo discurso, pero también, al parecer, al propio nazismo” (1984: 26). La tensión principal se da a través un cruce de motivos: la estética kitsch se orienta a complacer la mirada, a delimitar un sentido compensado, ordenado y armónico de la belleza, una sensación de “comunidad emocional al nivel más simple e inmediato”, mientras la representación regular de muerte, tragedia y destrucción generan un “verdadero sentimiento de soledad y temor” (1984: 27). Al sostener que el kitsch es una modalidad artística que tiende a neutralizar situaciones extremas, a transformarlas en un “idilio sentimental”, la puesta en imagen de la muerte amalgama entonces dos elementos contradictorios para la experiencia individual del público, que se mantienen incompatibles. Esa tensión es la que sostiene “tanto a los fundamentos de la estética nazi como a las nuevas evocaciones del nazismo” (1984: 27).

Friedländer da dos ejemplos de esta coexistencia tensa de motivos. En un pasaje de las memorias de Albert Speer (1970: 162), la noche cae sobre una terraza en la que se encuentra junto a Hitler. El atardecer dibuja todos los colores del arcoíris paulatinamente mientras Hitler relata capítulos de su vida. La escena establece al propio “hábitat” como parábola de la carrera militar, generando un clima apaciguado y calmo, de calculada perfección. De pronto, el último rayo de sol tiñe de rojo los rostros. Hitler, girando abruptamente hacia uno de sus ayudantes, dice: “parece un gran baño de sangre, esta vez no nos iremos sin violencia”. Speer cierra la escena con un anuncio de la destrucción y la muerte por venir, que, al tratarse de hechos históricos familiares para el lector, dependen de su “imaginación retrospectiva” (1984: 29). Para Friedländer, este tipo de kitsch tiene una inspiración romántica “simplificada y degradada”

(1984: 39), cuyo motivo más recurrente y explícito es la figura trágica del “héroe que va a morir”, cuya virtud está tan predestinada como su agonía. La principal asociación entre kitsch y romanticismo, según Friedländer, está dada por su cualidad nostálgica y anti-moderna, por el tema de la “pureza juvenil” del héroe – representado por la castidad, la fidelidad y el sacrificio– que se enfrenta a la “decadencia de la modernidad” (1984: 33).¹⁴ Este motivo es el que le permite establecer una correlación directa entre el “nuevo discurso” y la sensibilidad romántica propia del nazismo, al señalar que, a diferencia de otras corrientes ideológicas como el marxismo y el liberalismo, su modelo societal estaba definido de manera tensa y contradictoria: la sociedad del futuro estaría basada en reflejos del pasado, el ámbito de la vida suprema fundado en una fascinación por la destrucción. Muerte y nostalgia, orden y apocalipsis. Friedländer liga de manera directa este motivo de la muerte (“no la muerte real en su horror cotidiano y su trágica banalidad, sino una muerte ritualizada, estilizada y estetizada [...] urgente y esencial, en algún sentido religiosa y mítica”) con la tradición del romanticismo alemán que da sostén a la “sensibilidad” nazi.¹⁵

Friedländer define esta correlación entre kitsch y muerte, entonces, como “el corazón mismo de la dimensión estética del nuevo discurso sobre el nazismo” (1984: 45) a la vez que como el vínculo fundamental entre esta nueva reelaboración y la fascinación originaria creada por el nazismo.¹⁶ En sus palabras, la “esencia de este *frisson*

¹⁴ El principal ejemplo que da Friedländer de este motivo es la novela *The Captive Dreamer* (1974) de Christian de La Mazière.

¹⁵ La principal referencia que da Friedländer de estos motivos es la adoración que Hitler expresaba por la obra de Wagner y la centralidad que esta adquirió en la cultura del nazismo.

¹⁶ Otra sección del libro de Friedländer, que no se analizará en detalle aquí, se dedica a rastrear este tipo de tensión entre *kitsch* y muerte, que reúne al “nuevo

en una sobrecarga de símbolos; una locación barroca; una evocación de atmósferas misteriosas, del mito y la religiosidad envolviendo una visión de la muerte que se anuncia como revelación” (1984: 45). La reunión de los elementos es posible por una “pseudo-espiritualidad” propia del kitsch, que se acerca a los “climas evocativos de mitos y leyendas”, que explota “el esoterismo y el misterio”, que retoma formas de comunión con la muerte que eran parte de la cosmovisión del nazismo. Para Friedländer, el kitsch es una forma devaluada del mito que, como él, es capaz de revelar verdades y valores ocultos. En este caso, la religiosidad que rodea a la muerte de una aureola de encantamiento:

El tema de la muerte se repite desde todo ángulo posible, y en todos lados podemos encontrar un vínculo con imágenes de la noche, el fuego, la larga marcha sin fin [...] La proliferación de estas imágenes pueden dar al público una sensación de fusión y de endulzada armonía, que refleja al kitsch en general y, en particular, de aquellos sentimientos de comunión y vaga religiosidad que caracterizaban al nazismo. (1984: 52)

El análisis de Friedländer es correcto en la evaluación de motivos y recursos que recorren a las obras que selecciona. Lo que no resulta del todo claro son las razones por las cuales supone que esas diversas características, que devienen de la tensión entre kitsch y muerte, son las que definen la particularidad de las imágenes fascinantes del nazismo. En primer lugar, porque la correlación entre la belleza armónica, apaciguante y compensada, con la que define al kitsch, y

discurso” y al propio nazismo, en la figura de Hitler. La tensión se da en ese caso mediante la contradicción entre la imagen del “hombre común y cotidiano”, sencillo y cercano a la gente, y la figura trágica del “líder”, una fuerza sobrehumana destinado a la grandeza a través de un impulso de destrucción renovadora (1984: 57 ss.).

los motivos de la muerte, el apocalipsis y la destrucción, exceden por completo al llamado “nuevo discurso”. Él mismo es consciente de ese problema al comenzar señalando que hay un “kitsch de la muerte” en la transformación ficcional de la muerte en “dulce sueño” durante la última escena de Hamlet, en las convenciones norteamericanas de los funerales, en la muerte del patriarca en novelas “moralmente edificantes”, en el retrato ficcional de la muerte de los héroes, reproducida luego por los niños en sus juegos de inspiración literaria/cinematográfica (1984: 26). Aunque esa tensión entre la belleza calma y la angustia de la muerte es, sin duda, parte de los objetos culturales que analiza, es a su vez uno de los motivos más constantes de la cultura masiva contemporánea. El fallecimiento de los héroes se puede observar por ejemplo en dos de los largometrajes industriales más vistos durante los últimos años: en la primera batalla de *Star Wars: Episodio VIII* (2017) y en el desenlace de *Avengers: Infinity War* (2018). Ambos films muestran esa persistencia del arte masivo contemporáneo de dotar a la muerte de un aura de fascinación, de belleza pictórica y una poética del sacrificio cargadas de una religiosidad vaga e indefinida.¹⁷ Esa conjunción entre “pureza casta”, “destino trágico”, “acceso a la eternidad” y “orden natural de las cosas” era parte de la cultura alemana, como Krauer señala acertadamente en *De Caligari a Hitler* (1985) respecto del “cine de montaña”, un género cinematográfico alemán popula-

¹⁷ Podría mostrarse, a su vez, cómo esta idea recorre buena parte de la producción cinematográfica del cine clásico norteamericano, especialmente luego de la imposición del Código Hays en 1934. Por ejemplo, la muerte obligada de los antihéroes del policial negro funcionaba comúnmente como exoneración, instancia trascendente, justicia divina o acceso a la eternidad, que reunía la tragedia con la perfección de las formas. Uno de los ejemplos más intensos es el coreográfico asesinato de James Cagney en *The Roaring Twenties* (Walsh 1939), cuyo cuerpo inerte es sostenido por su mujer (reponiendo una imagen crística) sobre las enormes escalinatas de una iglesia.

rizado durante los años treinta que presentaba ciertas cualidades “proto-nazis”. La perfección pictórica, las alusiones evidentes entre el hábitat de la montaña y el ascenso espiritual, la figura de la heroína que recuperaba su pureza mediante la conquista de una naturaleza indómita, comúnmente mediante un proceso de adquisición de valor y cercanía a la muerte, y una renuncia simultánea de otras preocupaciones mundanas y relacionales. En *Das blue licht* (1932), por ejemplo, “lo que a la postre causa la muerte de la muchacha no es la imposibilidad de alcanzar la meta simbolizada por la montaña, sino el espíritu materialista y prosaico de los envidiosos aldeanos y el ciego racionalismo de su amante” (Sontag 2007: 85). No sería difícil demostrar la persistencia de estos motivos en el cine y la literatura contemporánea: casi toda la producción de largometrajes “moralmente edificantes” de Hollywood repite el esquema del héroe/genio incomprendido que se debate entre la trascendencia espiritual y el mezquino materialismo del mundo; su habitual fallecimiento en el tercer acto supone, comúnmente, una forma de derrota de las fuerzas anti-espirituales y un acto de justicia simbólica.¹⁸

En tal sentido, es indudable que la reunión entre kitsch y muerte, en el sentido que le otorga Friedländer, es un elemento clave de la producción de imágenes fascinantes del nazismo y, a su vez, un elemento que muestra la persistencia entre concepciones, ideales, valores y símbolos de la cultura oficial del nazismo en la cultura masiva contemporánea.¹⁹ Como señalaba Sontag:

¹⁸ *La sociedad de los poetas muertos* (1989), de Peter Weir, es un ejemplo evidente de este procedimiento.

¹⁹ El festejo continuo de la obra documental de Leni Riefenstahl en la crítica cinematográfica, de su belleza depurada de las formas, de su grandiosidad trascendente, de su correlación entre armonía, orden militar y perfección física, de sus alegorías sobre la muerte y el destino, sería otro posible ejemplo de los

Generalmente se piensa que el nacionalsocialismo sólo representa brutalidad y terror. Pero esto no es verdad. [...] también representa un ideal o, antes bien, unos ideales que persisten aún hoy bajo otras banderas: el ideal de la vida como arte, el culto a la belleza, el fetichismo del valor, la disolución de la enajenación y el sentimiento extático de la comunidad. (2007: 105)

La amplitud, justamente, de esa persistencia de elementos, motivos, valores y símbolos es lo que inhabilita el argumento central de Friedländer: ¿cómo puede una tensión y una serie de motivos que recorren a buena parte de la producción cultural contemporánea ser el centro, lo más específico, el “corazón mismo” del “nuevo discurso” sobre el nazismo? Este problema es el comienzo de una confusión que, de seguir ciegamente a Friedländer, podría inhabilitar un análisis provechoso de las imágenes fascinantes del fascismo. A través de la selección de *corpus* que realiza en *Reflejos del nazismo*, donde extrae sus principales reflexiones de las memorias y obras literarias de ex-nazis como Speer y de La Mazière, traza una dudosa asociación entre el ideario nazi y la producción cultural de la década de los setentas –al dejar fuera de su *scope* a toda la literatura y filmografía producida por opositores declarados– que reúne, sorprendentemente, al nazismo con el sadomasoquismo y al impulso de muerte con la perversión o desviación de los impulsos libidinales. Aunque también persisten en ellas, por supuesto, muchos de los elementos románticos que Friedländer identifica con precisión, así como la tensión entre muerte y kitsch, es difícil discutir que su particularidad en relación a la representación fascinante del nazismo sea otra que la “erotización”.

evidentes hilos que reúnen a la cultura oficial del nazismo y la apreciación/producción cultural contemporánea.

Friedländer asegura que luego de la Segunda Guerra Mundial todo lo relacionado con el nazismo fue condenado y puesto bajo el signo de la maldad absoluta: “una mancha oscura que marcaba el pasado alemán. [...] Todos los rastros de apoyo y colaboración, incluso de convivencia con el nazismo, comúnmente desaparecieron” (1984: 12). Pero eso cambiaría en la década de 1960, a partir de la cual el nazismo tendría un regreso novedoso en la esfera del arte. Su presencia no sólo crece y se extiende a distintas manifestaciones artísticas (cine, novela, historieta, fotografía, pintura, instalaciones), sino que, siguiendo a Friedländer, “la imagen del nazismo comienza a cambiar [...] aquí y allá, tanto en la izquierda como en la derecha” (1984: 12). La percepción de una “novedad” en esta concepción “renovada” del nazismo –que lo asocia a la belleza física, al atractivo erótico de los uniformes militares y a la perversión sexual de sus líderes– es otro de los problemas cruciales de su trabajo. Como demuestra Frost (2002: 16 ss.), ese tipo de correlaciones existen, al menos, desde la literatura modernista de la década de 1930, y son la reposición artística de una serie de expresiones nacionalistas europeas (científicas, literarias y propagandísticas) que se extendieron luego de la Primera Guerra Mundial y ligaban, sin miramientos, al prusianismo con las atrocidades sexuales. Sin ir tan lejos, las estrategias propagandísticas aliadas durante –y de manera inmediatamente posterior a– la contienda bélica contra el nazismo recuperaron estas estrategias discursivas; desde los cortometrajes animados de Disney hasta los panfletos propagandísticos, los noticieros, la publicación de análisis psicopatológicos de Hitler y los documentales de posguerra establecieron la contraposición entre naciones “civilizadas y racionales” en oposición a la brutalidad irracional y sexualmente desviada del nazismo (Pagés 2017).

La ausencia de este complejo hilo histórico en la obra de Friedländer puede generar profundos malentendidos. En una de las

notas al pie (1984: 16), por ejemplo, Friedländer confunde los estudios existentes hasta entonces, es decir, los límites del *scope* académico, con la existencia o inexistencia de los objetos culturales en sí mismos. Al señalar que todos los estudios previos dedicados a los discursos literarios y artísticos sobre el nazismo se han ocupado del “viejo discurso”, asociado a la revisión histórica del genocidio y sus crímenes, remarca que su trabajo es el primero en analizar un “nuevo discurso”, es decir, un objeto que no ha sido aún analizado por el ámbito académico, lo cual es cierto. Sin embargo, Friedländer hace confluír la existencia privativa de estudios sobre otros tipos de discurso (“el viejo discurso”) con una supuesta inexistencia histórica previa del objeto que él analiza, lo cual es falso.

Friedländer comete un error histórico al asumir como quiebre lo que es, en verdad, un extenso hilo de discursos, zigzagueante y complejo, pero coherente y continuo. La representación erotizante del nazismo no es un hecho “novedoso” en la década de 1970, aunque haya logrado allí mayor impacto y notoriedad dentro de la cultura masiva. El principal riesgo de este tipo de confusión es que inhabilite el desarrollo de estudios que rastreen genealógicamente este tipo de discurso y sus manifestaciones particulares en diversos contextos socio-históricos. A su vez, también puede confundir la continuidad histórica de aspectos que recorren la cultura contemporánea (como la tensión entre kitsch y muerte) con una correlación directa entre la producción de imágenes fascinantes del nazismo y la cultura nacionalsocialista. En verdad, la concepción erotizante del nazismo que recorre las obras literarias y cinematográficas de la década de 1970 no deviene de la concepción de la sexualidad que tenía el nazismo –inundada por ideales de renunciamiento, abstención, castidad, pureza juvenil y desplazamiento del deseo

sexual hacia el sacrificio por la comunidad²⁰–, sino, por el contrario, del discurso de “respetabilidad” construido por las naciones europeas (véase Mosse 1985) que utilizaban a la “anormalidad sexual” como oposición simbólica de su propia identidad nacional (Frost 2002: 6). Esa carga es la que persiste, durante los años 70, en la asociación recurrente entre nazismo y sadismo, entre opresión política y desviación sexual.

El abstracto salto hacia el pasado que realiza Friedländer, bajo la correcta descripción de continuidades románticas en la asociación entre kitsch y muerte, invisibiliza la enorme distancia entre los valores propios del nazismo y la concepción que tienen de estas obras artísticas que lo “representan”. En su lógica analítica, que mira las formas culturales del presente para comprender el pasado, Friedländer une subrepticamente dos formas discursivas profundamente dispares, suponiendo que la “fascinación” ocurrió siempre de la misma forma y por las mismas razones. Se anuda así un extraño hilo histórico a través de la figura del “reflejo”: la “nueva” fascinación recupera a la “vieja” mediante una reposición de elementos comunes. Lo que se imposibilita mediante esta operatoria es el análisis de formas discursivas propias de las naciones occidentales más “respetables”, que unen la producción de imágenes del nazismo con estructuras de sentido más profundas, asociadas a la “sexualización de la otredad” y la producción de “mitos y estereotipos sexuales” como mecanismos de dominación política (véase Hall 2010). La actualización de las formas de comprender, analizar, narrar y explicar el nazismo es un problema que no puede limitarse a una concepción historicista del nacionalsocialismo, pues se halla ligado de

²⁰ Véase la temprana crítica de la política sexual del nazismo realizada por Wilhelm Reich en *Psicología de masas del fascismo* ([1933]1972) y *La revolución sexual* ([1936]1993).

manera directa a la producción discursiva de un orden sociopolítico y de formas específicas de dominación simbólica que se extienden hacia el presente.

Una pregunta, al menos provisoria, podría ser cómo preservar la preocupación de Friedländer sobre el vínculo entre imágenes masivas del nazismo y la producción de memoria (que incluye la necesidad de instaurar un campo de estudio específico del “fascismo fascinante”) si se pretende dejar de lado, a su vez, su concepción de “nuevo discurso”. Como ya se ha señalado, las características centrales de la noción interrumpen la posibilidad de trazar vínculos históricos entre diversas producciones culturales e identificar un esquema específico de simbolización del genocidio que supera la década de los años setenta y, en especial, la relación directa con las estrategias discursivas y representacionales del propio nazismo. Parece posible retomar la noción original –aunque apenas esbozada– de “erotización”, característica que signaba a estos discursos en los comentarios inaugurales de Sontag y Foucault. Aunque se limita a la revisión de la literatura modernista de la década de 1930, el profundo libro de Susan Frost (2002) provee un esquema de trabajo promisorio. La proyección de ese tipo de investigación histórica, que rastree detalladamente el surgimiento y desarrollo de la “erotización”, podría ser un aporte relevante para comprender la presencia recurrente del “nazismo fascinante” en el arte contemporáneo, así como su relevancia en los procesos de construcción de memoria sobre la Shoah. En el mejor de los casos, esta reorientación de las preocupaciones de Friedländer habilitaría nuevas formas de comprender el rol de los discursos sobre la “desviación sexual del nazismo” –en el que conviven manifestaciones artísticas diversas, propaganda, teorías de la demonización y explicaciones psicopatológicas del genocidio– en la reorganización política de la posguerra.

REFERENCIAS

- BAUMAN, Zygmunt (2006), *Modernidad y Holocausto*, trad. de Ana Mendoza (Buenos Aires: Sequitur).
- BUTTSWORTH, Sara & ABBENHUIS, Maartje (comps.) (2010), *Monsters in the Mirror: Representations of Nazism in Post-War Popular Culture* (California: Praeger Pub).
- CARROLL, Noël (2002), *Una filosofía del arte de masas*, trad. de Javier Alcoriza Vento (Madrid: A. Machado Libros).
- COLLINGWOOD, Robert George (1938), *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press).
- FEIERSTEIN, Daniel (2007), *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- FERNÁNDEZ LERMA, Fernando (2015), *Algo más que belleza. Influencia de la estética nazi en la cultura contemporánea* (Madrid: Biblioteca Nueva).
- FOUCAULT, Michel (1974), “Film and Popular Memory”, en Foucault (1996: 122-132).
- ____ (1975), “Sade, sergent du sexe”, en Foucault (1994: 818-822).
- ____ (1994), *Dits et écrits*, vol. II: 1970-1975, ed. par Daniel Defert et François Ewald (Paris: Gallimard).
- ____ (1996), *Foucault Live (Interviews, 1961-1984)* (New York: Semiotexte).
- FRIEDLÄNDER, Saul (1984), *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*, trad. de Thomas Weyr (New York: Harper & Row Publishers).
- FROST, Laura (2002), *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism* (New York: Cornell University Press).
- GREENBERG, Clement (1939), “Avant-Garde and Kitsch”, *Partisan Review*, 6(5): 34-49.
- HALL, Stuart (2010), *Sin Garantías*, ed. y trad. de Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Colombia: Envión Editores).

- HUSTVEDT, Siri (2017), “El porno sigue dividiendo a las feministas”, *Revista Anfibia*, URL: <http://revistaanfibia.com/ensayo/porno-y-virtud-segun-sontag/> [29/02/2020]
- HUYSEN, Andreas (2000), *En busca del futuro perdido*, trad. de Silvia Fehrmann (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- KRACAUER, Siegfried (1985), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, trad. de Héctor Grossi] (Barcelona: Paidós Ibérica).
- LEVI, Primo (1977), “Films & Swastikas”, en Levi (2005: 37-38).
- ____ (2005), *The Black Hole of Auschwitz*, ed. by Marco Belpoliti, trans. by Sharon Wood (Oxford: Polity Press).
- MACDONALD, Dwight (1957), “A Theory of Mass Culture”, en Rosenberg & Manning White (1957: 59-73).
- MAGILOW, Daniel H., BRIDGES, Elizabeth & VANDER LUGT, Kristin T. (comps.) (2012), *Nazisplottation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture* (New York: Continuum).
- MOLES, Abraham (1971), *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur* (Paris: Denöel).
- MOSSE, George L. (1985), *Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in modern Europe* (New York: Howard Fertig).
- PAGÉS, Natalio (2017), “Imagen y silencio. Apuntes sobre la representación documental de la Shoah”, *III Jornadas de Jóvenes Investigadores IDAES-UNSAM*.
- PAGÉS, Natalio & RUBÍ, Nicolás (2012), “Eros ausente. Apuntes sobre la erotización del nazismo”, *Revista de Estudios sobre Genocidio* (Eduntref), 7: 25-48.
- PINCHEVSKY, Amit & ROY, Brand (2007), “Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial”, *Critical Studies in Media Communication*, 5, 24: 387-407.
- REICH, Wilhelm (1972), *Psicología de masas del fascismo*, trad. de Juan González Yuste (Madrid: Editorial Ayuso).
- ____ (1993), *La revolución sexual. Para una estructura de carácter autónoma del hombre*, trad. de Sergio Moratiel (Barcelona: Planeta-Agostini).
- ROSENBERG, Bernard & MANNING WHITE, David (eds.) (1957), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (New York: Free Press).
- SONTAG, Susan (2007), *Bajo el signo de Saturno*, trad. de Juan Utrilla Trejo (Buenos Aires: Editorial Sudamericana).
- SPEER, Albert (1970), *Inside the Third Reich*, trad. de Richard y Clara Winston (New York: Macmillan).
- STIGLEGGER, Marcus (1999), *Sadiconazista: Faschismus und Sexualität im Film* (St. Augustin: Gardez!-Verl).
- ____ (2007), “Beyond good and evil? Sadomasochism and politics in the cinema of the 1970's”, *Performing and Queering Sadomasochism Conference*, Berlin.

«EN MIS LIBROS ES TODO ARTIFICIAL»
Sobre el concepto de naturaleza en la obra de Thomas Bernhard

Francisco Salaris Banegas

Francisco Salaris Banegas
Universidad Nacional de Córdoba

«En mis libros es todo artificial». Sobre el concepto de naturaleza en la obra de Thomas Bernhard

DOI: 10.36446/be.2020.51.168

Resumen

La *naturaleza* es un concepto de gran recurrencia en toda la obra de Thomas Bernhard. Sin embargo, lejos de vehiculizar un espectro coherente y sólido, dicha recurrencia evidencia una variabilidad muchas veces sorprendente, que se da no solo de obra en obra sino en el interior del discurso de un mismo personaje. Este trabajo se propone estudiar algunos usos del concepto de naturaleza para reflexionar también sobre la propuesta estética bernhardiana. Para ello, será de enorme utilidad no solo la noción espacial que instaura la naturaleza sino, fundamentalmente, la construcción de relaciones que la vinculan con el arte y la praxis artística.

Palabras clave

Arte; Artificio; Nombre; Literatura

«In my books, everything is artificial». On the concept of Nature in the work of Thomas Bernhard

Abstract

Nature is a concept of great recurrence in the whole work of Thomas Bernhard. However, far from articulating a coherent and solid spectrum, this recurrence evidences an often surprising variability, which occurs not only from work to work but within the discourse of the same character. This article sets out to study some uses of the concept of Nature to also reflect on the Bernhardian aesthetic proposal. For this, not only the spatial notion that Nature establishes but, fundamentally, the construction of relationships that link Nature with art and artistic practice will be extremely useful.

Keywords

Art; Artifice; Noun; Literature

Recibido: 14/04/20. Aprobado: 09/06/20.

Muchos son los motivos que permiten leer las novelas de Thomas Bernhard como una gran obra de autor: las diferencias de estilo entre la producción temprana y la tardía pueden insertarse en un proceso evolutivo que llega a su consolidación, posiblemente, en los escritos de mediados de los años 70 –sobre todo *Korrektur* (1975). La recurrencia de determinados elementos construye el *Leitmotiv* que fomenta una lectura conjunta, de tal manera que las obras pueden dialogar entre ellas. Sin embargo, como han advertido ya muchos críticos, homogeneizar la producción bernhardiana significa también allanar, diferenciar y licuar la especificidad de las obras concretas en pos de un supuesto principio unificador. De hecho, las contradicciones internas que presentan las novelas (y que constituyen, tomadas en su conjunto, una característica que podría aglutinarlas) permiten también dividir un mismo texto en numerosos fragmentos, que de hecho resultarían coincidentes con fragmentos de otras obras. Y es que los personajes de Bernhard funcionan negando lo que acaban de afirmar –en una operación que Eva Marquardt llama *Peripetie*¹–, y la contradicción es el principio estructurador de un lenguaje que busca permanentemente la aniquilación (véase Price 2003).

Los textos son también fragmentos aislados que recoge la memoria –como dice el narrador de *Der Keller* (Bernhard 2013: 136-137)– y

¹ Marquardt la define como “súbita retractación de todo lo dicho hacia el final del texto” (1990: 16, la traducción nos pertenece).

el resultado de un discurso que se atomiza, que se retuerce intentando romper las dificultades de representación –de representación de la realidad y de la mente. Unicidad de la obra o fragmentación *ad infinitum*: esos dos polos contradictorios resultarían entonces posibles para leer a Bernhard.

La reflexión sobre la “naturaleza” es uno de los motivos recurrentes en Bernhard y suele funcionar como el extremo de un esquema opositivo que lo enfrenta a los conceptos de arte, ciudad o progreso, entre otros. Muchos personajes están obsesionados por delimitar el concepto de naturaleza, y para ello necesitan convertirlo en un eje de comparación. Como se intentará mostrar más adelante, el procedimiento consiste en solidificar un concepto –sin aclarar lo que contiene– y trasladarlo a diferentes contextos, de manera tal que se pierda su demarcación denotativa. Este trabajo se propone echar luz sobre esa demarcación y estudiar cómo varía la noción de naturaleza en diferentes momentos de la obra bernhardiana.

El objeto de estudio propuesto, entonces, debe entenderse en un constante movimiento que obstruye la postulación de la homogeneidad de la obra de Bernhard. El rescate de las modulaciones en torno al concepto de naturaleza –en muchos casos paradójales y contradictorias– debería verse como un intento de diferenciar las obras más que de unificarlas. La hipótesis que atraviesa el trabajo es la de que este concepto –como muchos otros en Bernhard– está dotado de un enorme dinamismo y se amolda a la misión bélica del lenguaje. Más allá de las valoraciones que se le atribuyen, la reflexión sobre la naturaleza demarca un espacio particular para la obra literaria y para el arte en general, vinculado con la anti-naturaleza o con lo absoluto-artificial. Este carácter dinámico del concepto de naturaleza puede apreciarse en las diferencias que se establecen entre la obra temprana de Bernhard –particularmente en la novela

Frost– y su tipificación a partir de la percepción de los personajes y la novelística tardía donde aparece vinculado al arte.

1. LA NATURALEZA PERCIBIDA: LA PROSA TEMPRANA

La aparición de *Frost* en 1963 generó un fuerte impacto en la crítica, que saludó el realismo crudo del libro como una novedad en la literatura alemana de posguerra (véase Gößling 1987: 17). Estas primeras interpretaciones, que leían en su literalidad las descripciones del pueblo tórrido y sumido en una cruel helada, fueron dejando paso luego a lecturas menos directas, que problematizaban la relación entre el individuo y su entorno y postulaban la existencia de un espacio subjetivo, que se impregnaba del pesimismo de los personajes. Justamente esta relación es indagada en el famoso texto de Peter Handke “Cuando leí *Trastorno*, de Thomas Bernhard”. Allí, Handke sostiene que los nombres y conceptos que utiliza el príncipe Saurau actúan como una suerte de símbolo de su trastorno mental; de esta manera, Hochgöbernitz no solo es la residencia familiar del príncipe, sino que engloba un conglomerado de cuestiones que hacen al tormento del personaje. La resistencia del príncipe –que es también su reacción involuntaria– consiste en despojar los nombres de su contexto original y hacerlos pasar por diferentes dimensiones lingüísticas –la filosófica, la política, etc.– hasta lograr su completa disolución (véase Handke 2012b). En realidad, el texto de Handke es uno de los primeros en entender la constitución de la atmósfera bernhardiana como proyección de sus protagonistas, aunque el procedimiento, tal como lo plantea, parezca demasiado unilineal.

Aunque la naturaleza en *Frost* ya es descripta como siniestra por el propio narrador, lo cierto es que el grado de hostilidad aumenta cuando el pintor Strauch toma la palabra:

No le puede pasar nada: todo está completamente muerto. No hay tesoros en el subsuelo, ni cereales, nada. Encontrará algunas huellas de esta época o de aquélla, piedras, pedazos de muro, signos, de qué no lo sabe nadie. Cierta relación secreta con el sol. Troncos de abedul. Una iglesia en ruinas. Esqueletos. Huellas de animales salvajes que han penetrado allí. Cuatro o cinco días de soledad, de silencio... (Bernhard 2014: 20)

Las descripciones del abandono y la desidia se multiplican y combinan en la mayoría de los casos elementos naturales con elementos culturales. Todas las escenas están bajo el influjo de la helada, por lo que la naturaleza permanece siempre estática: lo que se ve son las huellas de un pasado más dinámico. En las notas que recoge el practicante durante el quinto día de su estancia en Weng se repite numerosas veces una frase del pintor: “¡Mire, la Naturaleza² calla!” (Bernhard 2014: 50): el silencio es una consecuencia directa de la helada, de la inmersión de todo lo viviente en las profundidades de la tierra. La voz de Strauch parece intentar restituir el sonido de la naturaleza, y de allí el carácter siempre ambiguo y lírico de su lenguaje. Los otros personajes de la novela –el ingeniero, la patrona– utilizan un lenguaje racional, comprensible y adecuado a la inserción en la vida cotidiana, un tipo de vida que los personajes protagonistas de Bernhard siempre desprecian. El oscurantismo de Strauch se vincula con una desconfianza cabal en el lenguaje representacional –es decir, el lenguaje que puede hacerse cargo de la realidad en una relativa completitud– y con lo que Franz Eyckeler llama “Voluntad de verdad” –*Wille zur Wahrheit* (1995: 10)–, una búsqueda que está en el seno de las preocupaciones de Bernhard. La búsqueda de verdad, que se declara inútil en las novelas más tardías,

² En sus traducciones de Bernhard, Miguel Sáenz emplea la mayúscula inicial al volcar al castellano el término alemán *Natur*.

inspira al pintor Strauch a monologar sin pausa y con frases herméticas, que establecen un vínculo demasiado directo entre su espíritu y la configuración del lenguaje. Todo esto lo advierte el practicante cuando anota lo siguiente:

¿Qué clase de lenguaje es el lenguaje de Strauch? ¿Qué puedo hacer con sus jirones de pensamientos? Lo que al principio me parecía desgarrado, sin conexión, tiene su «conexión realmente inmensa»; el conjunto es una transfusión de palabras al mundo, a los hombres, absolutamente espantosa [...]. Un lenguaje del músculo del corazón es el de Strauch, un lenguaje «que palpita contra las pulsaciones del cerebro», malvado. (Bernhard 2014: 172).

La “conexión realmente inmensa” tiene que ver con una suerte de unidad natural perdida, que está más cerca de la estética romántica que de las correspondencias simbolistas. Las frases de Strauch, así como la poesía para los románticos, hacen posible una restitución efímera de lo total perdido que resuena en su hermetismo y en su ambigüedad. La literatura secundaria ha hecho siempre hincapié en el problema que tienen los personajes de Bernhard para coordinar la realidad objetiva con su subjetividad: así, por ejemplo, Manfred Mixner (1983) lee *Frost* como un intento de crear una síntesis entre la imaginación (*Bewußtseinswirklichkeit*) y la realidad objetiva. La propuesta parece demasiado artificial y bienintencionada a la hora de interpretar el discurso de Strauch, que más bien subsume todo en un lirismo desmesurado, mucho más conectado con las ramificaciones primigenias de la tierra que con una realidad cotidiana que desprecia. Por supuesto que sus frases³ parten de la experiencia

³ La utilización de la palabra “frase” se debe a la convicción de que el discurso de los primeros protagonistas de Bernhard debe ser entendido como un intento de consolidar frases que condensan una determinada sabiduría, un pensamiento complejo y profundo.

sensorial de lo real, pero violentan esa experiencia desde dentro, exacerbándola hasta hacerla explotar. La intensificación suele partir del efecto visual de su percepción, donde los colores juegan un papel determinante: “El mundo es una disminución progresiva de la luz” (Bernhard 2014: 379); “Todo está casi negro”; “La tierra, el mundo, está inyectado en sangre” (Bernhard 2014: 382). La fuerza visionaria de las frases citadas es casi shakespeariana, pero tiene su antecedente directo en las percepciones del “Lenz” de Georg Büchner, gran influencia en toda la obra temprana de Bernhard. En los sueños de Strauch el color tiñe también con gran intensidad imágenes más bien idealizadas de la naturaleza, y aquí sí parece vehiculizarse, como advirtió Bernhard Sorg en su clásico estudio (1992), la fusión entre fantasía y realidad. Pero pronto los sueños se contorsionan y la naturaleza amable se oscurece y se vuelve hostil, una progresión que también está acompañada por la transformación de los colores.

Tanto *Frost* como *Verstörung* (1967) presentan de trasfondo mundo sociales de bisagra, en donde la modernización postbélica empieza a activarse paulatinamente. La fábrica de celulosa en *Frost* y el progreso que percibe el príncipe Saurau en *Verstörung* no solo convierten en anacrónicas las grandes posesiones familiares (como Hochgobernitz), sino que desarticulan además métodos de vida tradicionales, en donde las relaciones con la naturaleza habrían sido más armónicas. Esta lectura se desprende en parte de la famosa teoría de la “proveniencia feudal” –*feudale Provenienz*– de Andreas Gößling (1987), según la cual un criterio valedero para dividir en etapas la obra de Bernhard consistiría en identificar en los primeros libros (*Frost*, *Verstörung*, *Ungenach*, *Korrektur*) resabios feudales que se ponen dolorosamente en jaque. La propuesta de Gößling no solo es pobre en términos operativos (porque deja afuera, por ejemplo, una obra de 1970 como *Das Kalkwerk* y obliga a conside-

rar una tercera etapa en la producción bernhardiana que correspondería a la novela *Auslöschung*, de 1986), sino que además establece un parámetro político-social para un autor que diluye la política en una crítica sin blanco. El motivo de la “feudale Provenienz” ha disparado un cúmulo de interpretaciones que leen las invectivas de Bernhard como *kulturkritisch*, sin tener en cuenta la nula idealidad con la que se mira el pasado. De hecho, *Frost*, como observa Manfred Mittermayer, es la primera de muchas historias negativas de familia en la obra de Bernhard (1995: 31), es decir que desde un principio el problema de la *Ursache* (del origen) fue determinante para el pesimismo de los personajes. Todo esto puede llevar a considerar las obras de Bernhard como la contracara del idilio del *Heimatsroman* que caracterizó a una parte de la literatura realista austríaca del siglo XIX (véase Schmidt-Dengler 1969: 585).

No hay dudas de que la guerra aparece en *Frost* como un elemento destructor que ha cambiado el panorama social, cultural y natural –Strauch la llama “una herencia imposible de erradicar [...]”. La guerra es el auténtico tercer sexo” (Bernhard 2014: 70)–; sin embargo, esto no instaaura un antes y un después radical a los ojos del pintor. La visión de los personajes de Bernhard se extiende por sobre las contingencias históricas y apunta al hecho mismo de la existencia.⁴ Jean Améry (1976) lo intuyó cuando leyó *Die Ursache* (1975) y atribuyó el pesimismo del autor –pesimismo que a él, como sobreviviente de Auschwitz, lo dejó en un principio atónito– al *morbus austriacus*, una tendencia a la patologización propia de la tradición

⁴ Esto, sin embargo, podría leerse de forma muy distinta desde una rama de los estudios sobre el trauma, que analiza la potencialidad de determinados acontecimientos coyunturales (la Shoah por ejemplo) para instaurar traumas estructurales, que pierden su blanco e instaaura una disposición melancólica hacia la existencia. Véase, por ejemplo, el libro *Writing history, writing trauma*, de Dominick LaCapra (2014).

austríaca. Aunque estudiar las relaciones entre Bernhard y Austria supera las intenciones de este trabajo,⁵ lo cierto es que resulta difícil establecer una causa referencial para la intensidad de la crítica, y esto aleja a Bernhard de buena parte de la literatura de la posguerra.

La pérdida de foco que caracteriza a los ataques críticos de Bernhard ha sido estudiada por numerosos autores, y muchos de ellos la esquematizaron de acuerdo al grado de su alcance. Charles Martin (1995) considera tres grandes niveles, ordenados de forma creciente: Austria, la civilización occidental y la existencia humana. David Price (2003), por su parte, habla de tres modalidades de la aniquilación en Bernhard, hacia las que se orientan sus ataques: la naturaleza, la sociedad y las ideas de los propios protagonistas. Sin embargo, cualquiera de estas clasificaciones encorseta demasiado rígidamente el pensamiento de Bernhard, que está dirigido, como apuntan más lúcidamente otros críticos,⁶ al problema de la existencia humana.

La difuminación de referencialidad de la crítica dificulta señalar cierto grado de conservadurismo en los personajes de Bernhard – algo que emana implícitamente de la teoría de Gößling– o del nivel de moral que se encuentra en sus obras.⁷ Ni siquiera podría decirse que los personajes de las obras tempranas (el pintor Strauch, el príncipe Saurau) estén en contra del progreso, porque parecen entenderlo apenas como un eslabón más en la cadena de degradación y desintegración del ser humano. En este contexto, el concepto de naturaleza goza de una inmensa ambigüedad, porque ni siquiera sus elementos más “precivilizatorios” se encuentran exentos de la mi-

rada implacable de los personajes. Y es que la atribución de sentido –y de valor– está determinada por el lenguaje, un lenguaje que, como dice Strauch muchas veces, se esfuerza por trasladar los pensamientos lo más fielmente posible. Si el lenguaje se transfiere de personaje a personaje (un contagio de voces que ha sido señalado numerosas veces y que sufren especialmente los narradores de las novelas), la visión de la naturaleza también se transfiere, con lo que su degradación nunca se acaba. En un mundo en el que todo se aniquila (la vida tradicional, las propiedades, las familias), el lenguaje –y con él las nociones de naturaleza, de arte, etc.– es lo único que puede heredarse y que no se desarticula con cada pasaje. Lo que sí ocurre es que cada uno de estos conceptos adopta un valor diferente de acuerdo al elemento al que se contrapone, justamente porque el aspecto combativo del lenguaje no puede parar. Por esto los primeros textos críticos sobre Bernhard, que le atribuían un realismo que la literatura de posguerra aún no había sabido captar, resultaron equivocados: ni la naturaleza, ni los pueblos helados, ni sus habitantes eran representaciones de alguna realidad más o menos contemporánea, sino que constituían dispositivos artificiales creados por el lenguaje implacable de los personajes. La subjetividad lo empapa todo en las obras de Bernhard, y de allí que los primeros críticos avezados hayan hablado de un malentendido entre el mundo y la palabra (véase Maierhöfer 1971). La naturaleza, entonces, no es real: siempre se construye como plataforma de observación y de interpelación, funciona como una suerte de axioma que permite al lenguaje desarrollar su crítica –que en muchos casos es incluso una crítica del lenguaje. En una entrevista de 1981 con Krista Fleischmann, Bernhard dice algo revelador: “Creo que nunca he descrito, en ningún libro, un paisaje. De eso no hay nada en absoluto. Escribo siempre únicamente sobre montañas o una ciudad o calles, pero tal como aparecen [...]. Y nunca he descrito un paisaje” (Bernhard, Fleischmann 1998: 17). El rechazo a la descripción tiene que ver con

⁵ Sobe esta relación pueden verse, por ejemplo, los trabajos de A. P. Dierick (1979), de Fetz (1984) y de Joseph Donnenberg (1997).

⁶ Véase Marquardt 1990, Sorg 1992 y Eyckeler 1995.

⁷ Al respecto véase la reflexión que desarrolla Martin (1995: 26).

el rechazo al realismo: se evita dar profundidad a un concepto para que el nombre prevalezca y su utilización sea más dinámica. Esta estética de la nominalización es fundamental en toda la obra de Bernhard e instaura una utilización bélica del lenguaje, destinada por momentos al ataque y por momentos a la defensa. Si en el realismo el lenguaje entablaba mediante la descripción una guerra contra la realidad social, en Bernhard el lenguaje se repliega sobre sí mismo y se convierte en un escudo contra el mero acto de la representación.⁸

Además de funcionar como un recurso retórico de gran combatividad, los nombres/conceptos remiten a la esencialidad más pura de las cosas, aquella que ha sido bastardeada por máscaras y representaciones. Nombrar a la naturaleza sin describirla ayuda a crear un simulacro de virtualidad originaria; remite a una primera aproximación a la realidad. Tras el pasaje de enorme intensidad expresiva en el que el pintor Strauch repudia a los artistas se halla una búsqueda del arte verdadero –casi podría aventurarse: del arte *naif*– que se ha perdido para siempre:

«Sabe usted», dijo el pintor, «el baboseo artístico, esas relaciones sexuales entre artistas, esa asquerosa excitación general por el arte y los artistas, sabe usted, me han repelido de

⁸ Para reflexionar sobre el lenguaje de Bernhard, Burghard Damerau (1996) utiliza la imagen de la analogía, que explica así: “En Bernhard, las imágenes alegóricas ilustran tanto una experiencia intensa como también el concepto bajo el cual esa experiencia recae. Y así se vinculan los aspectos escépticos y críticos: en esas imágenes no se nombran las correspondientes experiencias [...]; solo se las parafrasea. Al mismo tiempo, con estas imágenes el concepto correspondiente se registra grotescamente [...]. Esta es la ‘consecuente disolución de los conceptos’” (Damerau 1996: 96, la traducción nos pertenece). Lo que le faltaría a esta brillante descripción de Damerau es reflexionar sobre la función retórica que poseen los conceptos luego de su disolución.

siempre; esas nubes amenazadoras del más bajo instinto de conservación, y luego la envidia... la envidia mantiene unidos a los artistas, la envidia, nada más que la envidia, todo el mundo envidia todas y cada una de las cosas del mundo... Ya he hablado una vez de ello, y quisiera decir ahora: los artistas son hijos e hijas de la repugnancia y de la desvergüenza paradisiaca, son las archihijas y los archihijos de la indecencia, los artistas, los pintores, los escritores, los músicos, son los forzados del onanismo sobre la tierra, sus repugnantes centros de crispación, sus periferias ulcerosas, sus códigos de procesos purulentos... Quisiera decir: los artistas son los grandes vomitivos de nuestra época, siempre fueron los grandes, los más grandes vomitivos... Los artistas, ¿no son como un devastador ejército de lo ridículo, de la escoria? Lo infernal de la falta de conciencia lo descubro siempre en relación con el pensamiento de los artistas... Pero la realidad es que no quiero ya tener pensamientos de artista, no quiero tener ya esos pensamientos antinaturales, no quiero tener ya nada que ver con los artistas ni con el arte, sí, tampoco con el arte, ese gran niño nacido muerto, el más grande de los niños nacidos muertos...» (Bernhard 2014: 166).

Contrapuesta al arte, la naturaleza adquiere en este discurso mayor densidad significativa: es la cosa esencial, pura, previa a las vanidades de la representación y al show mediático que se monta para publicitarla. Es difícil suponer si hay algún tipo de arte que escape al rechazo del pintor –él mismo renunció hace años a la pintura–, pero su crítica parece destinada fundamentalmente a una práctica que se sabe artística y que adopta determinados vicios propios de su condición. Quizás el arte verdadero sea aquel que, vacío de agobiantes explicaciones lógicas, se ejerce sin conciencia y se resguarda en la naturalidad nominal de los conceptos. En los sueños del pintor, que abundan en *Frost*, la naturaleza está dotada de colores que varían y que rompen la racionalidad tradicional: “Nada tenía el

color que, según los criterios humanos, le corresponde. El cielo, por ejemplo, era verde, la nube era negra, los árboles eran azules” (Bernhard 2014: 48). Sus características están además intensificadas, como si cada cosa demarcara con mucha precisión los límites de su nombre: “Y tan radical, en ese paisaje... los árboles altos, alzándose hacia el infinito, los prados tan duros, la hierba tan dura que, cuando el viento los rozaba, surgía una música fuerte” (Bernhard 2014: 49). La presentación tan visual y armónica se rompe cuando el sueño avanza; entonces, “ocurrió algo horrible: comenzó a hincharse la cabeza, y concretamente de forma que el paisaje se oscureció unos grados y las personas empezaron a dar gritos de dolor, tremendos gritos de dolor que jamás había oído” (Bernhard 2014: 49). La diferencia de escala entre la cabeza y lo exterior atormenta en muchos pasajes al pintor, y es una muestra de la inadecuación entre el mundo y el lenguaje. El sueño acaba por romperse cuando la cabeza comienza a funcionar y lo destruye todo:

Como mi cabeza, de pronto, se había vuelto muy grande y pesada, rodó desde la colina en que yo estaba [...], aplastando muchos de los árboles azules y a muchas de las personas. Eso lo oí. De pronto me di cuenta de que, a mis espaldas, todo se había extinguido. Extinguido, muerto. (Bernhard 2014: 49)

A esta distancia entre naturaleza y arte parece referirse también el príncipe Saurau cuando dice: “[...] lo poético me resulta sospechoso, porque produce en el mundo la impresión de que lo poético fuera la poesía y, a la inversa, la poesía lo poético. La única poesía, dije, es la Naturaleza, y la única Naturaleza la poesía” (Bernhard 2012: 174). *Poesía* aparece aquí en un sentido casi romántico (como los *Frühromantiker* alemanes entendían el concepto “*Poesie*”),⁹ y lo

⁹ Sobre la relación entre Bernhard y el romanticismo alemán temprano se ha escrito mucho. Véanse como ejemplos Dorowin 1983, Tunner 1991 y Eyckeler 1995.

poético es más el arte degradado al que se refería el pintor, las características que engendraría la praxis artística moderna. Se trata de una praxis contaminada por el juego social pero que se esfuerza por mantener el simulacro de la representación. Konrad, el maniático personaje de *Das Kalkwerk* (1970), lo plantea de esta forma: “La sociedad se hacía pasar por una, así llamada por él, Naturaleza sustitutiva” (Bernhard 2003: 165).

2. CAMPO/CIUDAD Y NATURALEZA/ARTIFICIO: LA PROSA TARDÍA

Aunque la teoría de la “feudale Provenienz” de Gößling deja muchos cabos sueltos, sí permite establecer una cartografía espacial de las obras de Bernhard: a grandes rasgos, las primeras (de *Frost* a *Korrektur*) corresponderían a espacios relativamente rurales y las de madurez a espacios urbanos. Un papel gris y de mediación podría atribuírsele a sus relatos autobiográficos, que se ubican en Salzburg y sus entornos montañosos (*Ein Kind*, el quinto y último de los relatos, es lo más parecido a un idilio rural que puede encontrarse en la producción de Bernhard).¹⁰ Sus obras tardías se ambientan mayoritariamente en la ciudad de Viena (*Die Billigesser*, *Wittgensteins Neffe*, *Holzfällen*, *Alte Meister*), aunque suele haber movimientos hacia otras regiones, dentro y fuera de Austria.

La naturaleza aparece en todas estas obras de forma variable y contradictoria (véase Marquardt 1990: 11-12) y no suele constituir un objeto de reflexión en sí mismo, sino que más bien es una base que

¹⁰ Quizás sea este “carácter gris” lo que llevó a buena parte de la literatura secundaria a discutir si los relatos autobiográficos podían servir como “clave” para entender toda la obra de Bernhard (Véanse Glaser 1987; Herzog 1989; Marquardt 1990; Mittermayer 1995).

permite a los personajes hablar sobre sus opuestos: la ciudad, el arte, la sociedad, etc. Incluso dentro del discurso de un mismo narrador puede haber visiones contradictorias de la naturaleza, que van de considerarla el único refugio posible de lo auténtico –que el arte, por más que se esfuerce, no puede representar– a verla como fuente y origen de todas las desgracias. Por eso es que clasificarla radicalmente y de forma extensiva como una de las principales fuentes de aniquilación, como hace Price siguiendo a Gerald Fetz (2003: 190-191), resulta apresurado, a menos que se aclare –cosa que Price no hace– que hay pasajes en que la naturaleza es un resguardo para el personaje.

En las novelas urbanas, la naturaleza aparece por lo general vinculada al nombre “campo” y se inserta en el tópico típicamente bernhardiano de la discusión de los espacios propicios para el desarrollo mental y espiritual. En este sentido, su nocividad suele desprenderse de su despojo: tal como Henry James observaba del paisaje norteamericano de Hawthorne, el campo de Bernhard carece de cualquier elemento que sirva de estímulo a la creación intelectual –única ocupación de los personajes de Bernhard desde *Das Kalkwerk* y *Korrektur*. Esto, que resulta radicalmente distinto de la visión que podía primar en *Frost* o en *Verstörung*, también está sometido a oscilaciones y cambios de opinión, pero tiene uno de sus alegatos más firmes en *Wittgensteins Neffe*, donde el narrador dice:

Cuando estoy en el campo y no tengo ningún estímulo, se me atrofia el pensamiento, porque se me atrofia la cabeza entera, pero en la gran ciudad no tengo esa experiencia catastrófica. [...]. Porque tan deprisa como se me empapa la cabeza en Viena, se vacía en el campo y en realidad se vacía en el campo más deprisa de lo que se empapa en Viena, porque el campo es siempre, en cualquier caso, más cruel con la cabeza y sus in-

tereses de lo que puede serlo nunca la ciudad, lo que quiere decir, la gran ciudad. (Bernhard 2015a: 108-109)

El razonamiento se repite en otras obras y explicaría en parte la preferencia que muchos personajes (Roithamer en *Korrektur*, Reger en *Alte Meister*) e incluso el propio Bernhard –tal como lo confiesa en las conversaciones con Peter Hamm recogidas bajo el título *¿Le gusta ser malvado?* (Bernhard, Hamm 2013: 22)–, sienten por Londres, la ciudad descomunal y vibrante. La práctica del arte parece necesitar aquí, al contrario de lo que reclamaba el pintor Strauch, de un mundo artístico constituido y en marcha, que no solo dé material *social* al literato sino que además establezca puentes entre el arte y el público. Esta posición, que podría deducirse de algunos pasajes de las novelas tardías, es sin embargo totalmente endeble, porque el universo artificial de Bernhard no deja nunca de pretender ser el punto cero del universo representacional. En realidad, el vaciamiento del cerebro que según el narrador de *Wittgensteins Neffe* se produce en el campo tiene más que ver con una disconformidad existencial que con una disposición estética. Por eso unas páginas más adelante confiesa que “Como el noventa por ciento de los hombres, en el fondo quiero estar siempre donde no estoy, allá de donde acabo de huir” (Bernhard 2014: 125). Ciudad y campo aparecen entonces solo como nombres que estructuran el pensamiento, pero por detrás de ellos se vislumbra una necesidad permanente de fuga que iguala todos los lugares y que solo percibe como tolerable el nexo que los une, el momento intermedio del viaje: “Y la verdad es que sólo sentado en el coche, entre el lugar que acabo de dejar y el otro al que me dirijo, soy feliz, solo en el auto y en el viaje soy feliz, soy el más infeliz de los recién llegados que puede imaginarse, llegue a donde llegue, en cuanto llego, soy infeliz” (Bernhard 2014: 126). La contradicción que (des)articula los nombres en Bernhard debería leerse como el nivel más superficial del

lenguaje, como un andamio que se ocupa de sostener siempre su función combativa.¹¹

Las ambivalencias sobre el concepto de naturaleza pueden notarse con intensidad aún mayor en una de las últimas y más interesantes novelas de Bernhard, *Alte Meister* (publicada en 1985). En ella, un narrador que adopta el nombre de Atzbacher llega temprano al *Kunsthistorisches Museum* de Viena para poder espiar a su amigo Reger, con quien tiene una cita y que tiene por costumbre sentarse a contemplar durante horas *El hombre de la barba blanca* de Tintoretto. En la novela, como en tantas obras de Bernhard, la voz de Reger empapa la del narrador, de manera tal que para el lector resulta difícil demarcar los límites del discurso. En un pasaje hacia el comienzo de la obra, el narrador recuerda su infancia y apunta:

De niño fui en el campo muy feliz, pero sin embargo, una y otra vez, he sido siempre más feliz en la ciudad, lo mismo que también después y ahora soy mucho más feliz en la ciudad que en el campo. Lo mismo que, al fin y al cabo, siempre he sido mucho más feliz en el arte que en la Naturaleza, la Naturaleza me ha resultado durante toda mi vida *siniestra*, en el arte me he sentido siempre *seguro*. (Bernhard 2015b: 36).

¹¹ Una circunstancia parecida analiza Goethe en sus conversaciones con Eckermann, cuando habla de la contradicción que habría en la obra en torno a la maternidad de lady Macbeth. Las expresiones de Shakespeare, según Goethe, “no tienen sino un valor retórico, y solo prueban que el poeta hace decir a sus personajes aquello que en aquel momento es más adecuado, más indicado y más eficaz, sin preocuparse y calcular minuciosamente si están en aparente contradicción con otro pasaje” (Eckermann 1968: 497). Las motivaciones son obviamente distintas, pero muchas contradicciones poseen en Bernhard una función que se escapa a la lógica racional del lenguaje.

Tan solo unas páginas después escribe:

Si bajaba a la pequeña ciudad, iba a la infelicidad (¡del Estado!), si iba a la montaña con mis abuelos a casa, iba a la felicidad. Si iba con mis abuelos a la montaña, iba a la Naturaleza y a la felicidad, si bajaba a la pequeña ciudad y a la escuela, iba a la antinaturaleza y a la infelicidad. (Bernhard 2015b: 44)

Si la naturaleza invierte para el narrador sus valores negativos en algunos recuerdos de su infancia es porque varía el elemento que se le opone (en la segunda cita se trata de la ciudad bajo el dominio burocrático del Estado), y esto comprueba la predominancia del nombre por sobre el significado. Las contradicciones se repiten también por parte de Reger, crítico de música y colaborador recurrente de *The Times*. *Alte Meister*, que lleva el subtítulo de *Komödie*. Es una sátira sobre el papel del arte y de los grandes maestros en el mundo moderno, y la confrontación que permanentemente se establece con la naturaleza sirve para introducir reflexiones en torno a la representación y a la artificialidad de la creación artística.

A pesar de todo esto, solo muy forzosamente puede leerse *Alte Meister* como un manifiesto estético o como una suerte de tratado ideológico sobre el arte, como hicieron algunos críticos. En realidad, cualquier interpretación ideológico-política de Bernhard tiende a parecer insuficiente e inadecuada no solo porque las opiniones varían permanentemente a lo largo de su producción, sino sobre todo porque en la sátira antropofágica de Bernhard, como advierte W.G. Sebald (2012), la política es un objetivo demasiado concreto y coyuntural para convertirse en depositaria de la crítica. Posiciones como la de Russell Harrison (2009),¹² entonces, que pretenden leer

¹² Harrison resume su tesis así: “el proyecto de *Alte Meister* no solo implica el deseo de abolición de las barreras de clase [...] en una sociedad estratificada por

Alte Meister como un alegato socialista del arte y su consumo, resultan no necesariamente injustificadas pero sí desconcertantes en un contexto más amplio de conocimiento del autor.¹³

Escapa a las intenciones de este trabajo estudiar en profundidad los planteos estéticos de *Alte Meister*, pero sí nos detendremos en algunos puntos que sirven para echar luz sobre el concepto de naturaleza. A grandes rasgos, la tesis de Reger se basa en la imposibilidad de perfección del arte. Frente a la naturaleza, cualquier intento de representación es vano y esto le produce, paradójicamente, tanto alivio como horror. “El todo y lo perfecto nos resultan insoportables [...]. Por eso, en el fondo todos estos cuadros de aquí del *Kunsthistorisches Museum* me resultan insoportables, si soy sincero, me resultan horribles” (Bernhard 2015b: 33), dice en un momento Reger, recuperado por el narrador. Sin embargo, la perfección de los grandes maestros es solo un *trompe-l'œil*, y por eso su estrategia para no sucumbir a la perfección es consumir el arte intensa e incesantemente, buscando defectos que consigan “hacer de cada una de

clases sociales; también trata a la clase en su nivel superestructural, desarrollando una teoría de la construcción social del arte que des-clasifica al gran arte occidental” (2009: 383, la traducción nos pertenece).

¹³ Quizás el ensayo de Dagmar Lorenz “The established outsider: Thomas Bernhard” (2002) pueda servir para echar luz sobre la relación entre Bernhard y la política, no reduciendo la ambigüedad de los vínculos sino, por el contrario, acrecentándola. Luego de decir que las novelas de Bernhard serían un ataque al antiintelectualismo que dominó la Austria post-Shoah, Lorenz agrega: “En otras palabras, la obra de Bernhard puede ser leída como de izquierda. De hecho, los objetivos del desprecio y la burla incluyen precisamente los grupos sociales que la tradicional crítica antifascista había identificado como los bastiones del Nacionalsocialismo. Sin embargo, contrariamente a la teoría socialista, la clase trabajadora no tiene la simpatía de Bernhard. Los evidentes sentimientos anti-proletarios de sus obras no pueden ser ignorados. De hecho, todos los segmentos de la sociedad son culpados por las enfermedades de la sociedad moderna” (Lorenz 2002: 39, la traducción nos pertenece).

esas, así llamadas, obras de arte acabadas, un fragmento” (Bernhard 2015b: 33). El procedimiento es interesante porque desarticula y desnaturaliza prácticas tradicionales de “buen consumo” de arte. Mediante la contemplación intensa, la totalidad de la obra, en vez de exaltarse, se convierte en un fragmento imperfecto, impuro. La salvación de Reger consiste en confirmar la artificialidad de la representación, en ensanchar la distancia entre la naturaleza y el arte. Harrison (2009: 389-390) sugiere que, mediante su recepción concentrada y solitaria (consiguiendo que la sala del museo se desocupe solo para él), Reger consigue percibir lo aurático del arte e ignorar su reproducción técnica. Esta observación surge de las condiciones en las que se “consume” el arte pero no tiene en cuenta la presencia de una *predisposición* del receptor frente a la obra: la voluntad de reducirla y convertirla en una reproducción quizás no mecanizada pero sí defectuosa del mundo natural.

Reger llega a extremar su crítica cuestionando la misma existencia del arte: “En realidad, ¿por qué pintan los pintores, cuando existe la Naturaleza?, se preguntaba Reger ayer otra vez. Hasta la obra de arte más extraordinaria no es más que un esfuerzo lastimoso, totalmente carente de sentido y de finalidad, de imitar a la Naturaleza, sí, de remedarla, dijo” (Bernhard 2015b: 48). Esto redundante luego en observaciones impiadosas, como el reproche a El Greco por su incapacidad de pintar manos perfectas. La paradoja de Reger consiste en que, si la perfección resulta un tormento, la imperfección es también intolerable, y en esa tensa relación imposible se fundamenta el problema del arte y la naturaleza. La supremacía de la naturaleza está justificada porque se trata del axioma que abre el juego representacional. Aunque en el pasaje citado se utiliza el verbo “imitar”, el arte que pregona Reger no se limita a esquemas de mimesis demasiado rígidos –como lo demuestra, por ejemplo, su fascinación por Goya, uno de los pocos artistas cuya alabanza no sus-

cita luego una crítica negativa–, sino a una *incompletitud* más amplia con respecto a la naturaleza.

Si una de las formas que tiene Reger de combatir la perfección consiste en buscar defectos, esto no necesariamente pretende desmitificar a los ojos de los lectores la superioridad de los maestros antiguos –una postura que difícilmente podría adscribirse a la obra de Bernhard, en donde se citan permanentemente los mismos grandes autores–, pero sí el uso institucional que de ellos se hace (véase Pizer 2013: 10). Esta podría ser la clave para leer la famosa diatriba contra Adalbert Stifter, inusitada por su encarnizamiento y por su extensión (en la edición española de *Alte Meister* que usada aquí, ocupa unas diez páginas).

La influencia de Stifter en la obra de Bernhard ha sido estudiada repetidas veces y se detecta sobre todo en sus obras más tempranas –las que aquí llamamos sus “novelas rurales”– (véase Malchow 2005). John Pizer (2013) estudia este fenómeno en el marco de la recuperación de determinados autores/faro durante la segunda posguerra, en algunos casos (como el de Goethe) de forma crítica y en otros (como el de Stifter) de manera mucho más benévola. *Frost* fue particularmente interpretada, como ya se dijo aquí antes, como el anti-idilio stifteriano. Las páginas destructoras que se le dirigen en *Alte Meister*, entonces, podrían leerse o bien como un distanciamiento de la figura de Stifter o como una sátira de ciertas lecturas que pretendían instaurarlo como el gran poeta nacional de la naturaleza austríaca. El subtítulo de la novela (*Komödie*) tiende a considerar con más seriedad lo segundo, y de esta manera se explica la exageración tan brutal del ataque.

Como ocurre con todas las críticas salvajes de Bernhard, la de Stifter carece, en términos generales, de fundamentos sólidos. De él

dice Reger que, cuando llegó a leerlo con mucha atención luego de años de venerarlo, descubrió que posee un “estilo horrible” (Bernhard 2015b: 54), que es defectuoso, chapucero, charlatán, aburrido e hipócrita, que su prosa es confusa y está “arrebataada de imágenes torcidas y pensamientos equivocados” (Bernhard 2015b: 55) y que no es más que el representante de un detestable “sentimentalismo pequeñoburgués”. El núcleo de los reproches radica en la “cursificación” –tal como lo dice Reger: “Er [Stifter] hat sie [la naturaleza] nur *verkitscht*” (Bernhard 1985: 86, la cursiva es mía)– que hace Stifter de la naturaleza:

Nunca ha sido la Naturaleza tan mal dibujada como la describe Stifter, lo mismo que no es tan aburrida como nos hace creer en su paciente papel, dijo Reger. Stifter no es más que un granjero literario de circunstancias, cuya pluma sin arte paraliza hasta a la Naturaleza y, como es natural, también de esa forma al lector, cuando en realidad y en verdad la naturaleza está viva y llena de acontecimientos. Stifter ha echado sobre todas las cosas su velo pequeñoburgués, asfixiándolas casi, esa es la verdad. (Bernhard 2015b: 60)

La declaración está, aparentemente, en las antípodas de lo que opina el narrador Atzbacher y de la naturaleza desolada que percibía el pintor Strauch. Pero lo que resulta tal vez más sorprendente es la distorsión de escala con la que Reger lee a Stifter: acusar a su naturaleza de aburrida y de paralizada deja completamente de lado los micromovimientos a los que la somete Stifter, y que constituyen solo una parte de su poética de lo pequeño y de lo insignificante, tan defendida en su famosa *Vorrede a Bunte Steine*. Lo que parece reclamar Reger –y aquí se asienta posiblemente uno de los ejes de la sátira de Bernhard– es una naturaleza que demuestre su existencia en el arte con grandes movimientos y sonoras apariciones, sin que esto conlleve de manera directa un sentimentalismo tardorromántico.

co. La incompatibilidad de escalas se resuelve si el lector reemplaza la literatura real de Stifter por la figura nacional que tradicionalmente se ha pretendido construir, en donde las lecturas de su naturaleza tienden a crear un imaginario popular y profundo de la campiña austríaca. El rechazo, entonces, parece extenderse a una naturaleza idealizada (en el contexto, en este caso, de un proceso de construcción de la cultura nacional) y también a los mecanismos de canonización absoluta de artistas. La estrategia para escapar a la decepción consiste, dice Reger, en recorrer las manifestaciones artísticas de manera más o menos desinteresada, para no descubrir la mediocridad que esconden las grandes obras: “No mire un cuadro mucho tiempo, no lea un libro demasiado insistentemente, no escuche una pieza musical con la mayor intensidad, se los echará a perder todos y, con ello, lo más bello y lo más útil que hay en el mundo” (Bernhard 2015b: 52). La contradicción con respecto a su propia sumersión en el arte para descubrir los defectos más profundos es patente. Como puede verse, todas las aseveraciones de Reger y del narrador tienen su opuesto algunas páginas después: la perfección es intolerable pero también lo es la imperfección; la naturaleza es horrenda pero también es el espacio de los recuerdos felices de infancia; el arte debe contemplarse de forma intensa pero también de forma superficial. El lenguaje se traviste permanentemente para no perder su fuerza de choque, su enorme poder de devastación crítica.

Más allá de la inmensa ambigüedad bernhardiana, es claro que la naturaleza, en las novelas urbanas, está presente no en su existencia concreta sino solo como recuerdo de infancia o como referencia del arte; hay una clara conciencia de que el mundo moderno es un dispositivo de artificialidad pura. Si la fantasmagoría de la naturaleza da cuenta de su pérdida, la técnica de los personajes para revertir ese dolor consiste en refugiarse en el artificio, procurando además borrar lo más posible los eslabones en la cadena de la represen-

tación. El arte, máximo símbolo del artificio, “no es al fin y al cabo otra cosa que un arte de la supervivencia” (Bernhard 2015b: 212), repite Reger al final de *Alte Meister*.

3. CONCLUSIONES

Este trabajo ha intentado dar cuenta de la multiplicidad de perspectivas contradictorias sobre el concepto de naturaleza en Thomas Bernhard, no solo de novela a novela sino también en el interior de un mismo texto. A grandes rasgos, sin embargo, pueden proponerse dos grandes momentos para pensar la función de la naturaleza: la producción temprana de Bernhard –sus novelas rurales– y la producción tardía –sus novelas urbanas. Esta separación no depende solo de los espacios, sino también de los personajes, más relacionados con un modo de vida tradicional y con determinados lazos familiares en la primera etapa.

En cualquier caso, la referencia constante a la naturaleza se efectúa desde un mundo que se sabe artificial, que ha perdido ya todos los vínculos con lo natural-primitivo. A esto se refiere Bernhard en un famoso pasaje del texto “Drei Tage”, incluido en *Der Italiener*:

En mis libros es todo artificial [*In meinen Büchern ist alles künstlich*], es decir, todas las figuras, acontecimientos y sucesos ocurren sobre un escenario, y la escena está totalmente oscura... En la oscuridad todo se vuelve claro... Se trata de un recurso artístico que utilicé desde un principio. (Bernhard 1973: 82)¹⁴

La artificialidad es importante porque es uno de los engranajes centrales en el proceso de representación artística y lingüística en gene-

¹⁴ La traducción de este fragmento, como el del siguiente de Barth, nos pertenece.

ral. Aunque su misma condición de artificio convierte al lenguaje en un instrumento limitado frente a la realidad, el horror aparece cuando la distancia con respecto a la naturaleza se agranda, cuando el arte se monta frente a un arte degradado y cuando las nuevas representaciones aparecen cada vez más atrofiadas. Una constante que bien podría servir para leer en conjunto la producción completa de Bernhard es lo que Eyckeler (1995) llama *escepticismo del lenguaje*: en determinado momento el narrador declara vano todo su esfuerzo de narrar, admitiendo la falsedad de lo escrito. Esto obstaculiza el trabajo intelectual –único motivo de existencia de los personajes–, que acaba inconcluso. La preocupación es común en las literaturas de la segunda mitad del siglo XX –que retoman, a su vez, la crisis de lenguaje que tiene su máxima expresión en el territorio centroeuropeo de principios de siglo–, pero en Bernhard la búsqueda de la verdad, aunque se sepa destinada al fracaso, no se detiene y continúa alimentando la ferocidad del lenguaje. El objetivo es construir un artificio tan puro que funcione como una nueva naturaleza; Markus Barth lo llama con mucho acierto “una nueva descripción [*Neubeschreibung*] del mundo” (1998: 146). Se trata de un dispositivo cerrado que se propone revisar la tradición mediante diferentes estrategias aniquiladoras –la nominalización, la desjerarquización, la exageración– que a la vez articulan una nueva maquinaria del decir. De esta forma, la rutina se reemplazaría, según Barth, por una *Existenzkunst* (Barth 1998: 147), aunque habría que especificar bien las exigencias que Bernhard estipula para el arte. El concepto de naturaleza es en este contexto un arma estratégica, que permite recurrir a determinados ejes culturales que resultan estructuradores para la sociedad moderna –la naturaleza como representación del pasado virgen, la naturaleza frente a la modernización, el hombre en tanto sujeto u objeto, la distribución espacial rural-urbana, el problema de la mimesis– para crear un producto nuevo: en él los

nombres se vacían para darle predominancia a un lenguaje replegado sobre sí mismo.

Alcanzar una descripción coherente de la naturaleza en la prosa bernhardiana es imposible por esta manipulación violenta que se aplica sobre los conceptos tradicionales, pero convendría apuntar aquí que su recurrencia logra determinados efectos. En primer lugar, permite a la obra discutir nociones abstractas que estarían en el origen de la práctica artística, haciendo de Bernhard un escritor que reflexiona sobre la literatura mientras escribe. En segundo lugar, inserta a Bernhard –de manera problemática, claro– en cierta tradición austríaca donde la naturaleza juega un papel central –Stifter es el ejemplo paradigmático– y también otra fundamentalmente vienesa, caracterizada por la exaltación absoluta de la artificialidad. Esta relación entre la literatura austríaca y el juego de espacios que entablan las novelas de Bernhard no ha sido demasiado estudiada por la crítica –más preocupada, en general, por lidiar con el vertiginoso amor/odio que Bernhard sentía por su patria–, y resultaría un interesante tema de investigación. Y, por último, el concepto de naturaleza puede verse como un hilo conductor (la expresión alemana *roter Faden* parece más elocuente) para leer la producción completa de Bernhard, incluyendo sus contradicciones internas y la enorme ambigüedad que lo acompaña.

REFERENCIAS

- BARTH, Markus (1998), *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer* (Wiesbaden: Springer Fachmedien).
- BARTSCH, Kurt, GOLTSCHNIGG, Dietmar y MELZER, Gerhard (eds.) (1983), *In Sachen Thomas Bernhard* (Königstein/Ts.: Athenäum).

- BERNHARD, Thomas (1973), *Der Italiener* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag).
- ____ (1985), *Alte Meister* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag).
- ____ (2003), *La Calera*, trad. de Miguel Sáenz (Madrid: Alianza).
- ____ (2012), *Trastorno*, trad. de Miguel Sáenz (Madrid: Alianza).
- ____ (2013), *Relatos autobiográficos. El origen, El sótano, El aliento, El frío, Un niño*, trad. de Miguel Sáenz (Barcelona: Anagrama).
- ____ (2014), *Helada*, trad. de Miguel Sáenz (Madrid: Alianza).
- ____ (2015a), *El sobrino de Wittgenstein*, trad. de Miguel Sáenz (Barcelona: Anagrama).
- ____ (2015b), *Maestros antiguos*, trad. de Miguel Sáenz (Madrid: Alianza).
- BERNHARD, Thomas, FLEISCHMANN, Krista (1998), *Thomas Bernhard. Un encuentro. Conversaciones con Krista Fleischmann*, trad. de Miguel Sáenz (Barcelona: Tusquets).
- BERNHARD, Thomas, HAMM, Peter (2013), *¿Le gusta ser malvado?*, trad. de Miguel Sáenz (Madrid: Alianza).
- AMÉRY, Jean (1976), “Morbus Austriacus. Bemerkungen zu Thomas Bernhards *Die Ursache und Korrektur*”, *Merkur*, 30, 332: 91-94.
- DAMERAU, Burghard (1996), *Selbstbehauptungen und Grenz zu Thomas Bernhard* (Würzburg: Königshausen & Neumann).
- DIERICK, Augustinus P. (1979), “Thomas Bernhard’s Austria: neurosis, symbol or expedient?”, *Modern Austrian Literature*, 12, 1: 73-93.
- DONNENBERG, Joseph (1997), *Thomas Bernhard (und Österreich)* (Stuttgart: Heinz).
- DOROWIN, Hermann (1983), “Die mathematische Lösung des Lebens. Überlegungen zur jüngsten Prosa Thomas Bernhard”, en Bartsch, Goltschnigg y Melzer (1983: 168-178).
- ECKERMANN, Johann Peter (1968), *Conversaciones con Goethe*, trad. de Francisco Ayala (México D.F.: Jackson).
- EYCKELER, Franz (1995), *Reflexionspoesie, Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards* (Berlín: Erich Schmidt Verlag).
- FETZ, Gerald (1984), “The works of Thomas Bernhard: Austrian literature?”, *Modern Austrian Literature*, 17, 3/4: 171-192.
- GLASER, Horst Albert (1987), “Die Krankheit zum Tode oder die Wille zum Leben. Überlegungen zu Thomas Bernhards Autobiographie”, en Bormann (1987: 65-75).
- GÖBLING, Andreas (1987), *Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost - Verstörung - Korrektur* (Berlín: De Gruyter).
- HANDKE, Peter (2012a), *Lento en la sombra. Ensayos sobre literatura, arte y cine*, trad. de Ariel Magnus, selección y prólogo de Matías Serra Bradford (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- ____ (2012b), “Cuando leí Trastorno de Thomas Bernhard”, en Handke (2012a: 56-61).
- HARRISON, Russell (2009), “The social(ist) construction of art in Thomas Bernhard’s *Alte Meister*”, *Monatshefte*, 101, 3: 382-402.
- HERZOG, Andreas (1989), “Über Thomas Bernhard”, *Zeitschrift für Germanistik*, 10, 2: 209-215.
- KONZETT, Matthias (2002), *A companion to the works of Thomas Bernhard* (Rochester, NY: Camden House).
- LACAPRA, Dominick (2014), *Writing history, writing trauma*. (Baltimore: John Hopkins University Press).
- LORENZ, Dagmar (2002), “The established outsider”, en Konzett (2002: 29-51).
- MAIERHÖFER, Fränzi (1971), “Atemnot. Zu Thomas Bernhards Texten”, *Die Stimmen der Zeit*, 97, 12: 401-417.
- MARQUARDT, Eva (1990), *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards* (Tübingen: Niemeyer).
- MARTIN, Charles (1995), *The nihilism of Thomas Bernhard. The portrayal of existential and social problems in his prose works* (Amsterdam: Rodopi).
- MITTERMAYER, Manfred (1995), *Thomas Bernhard* (Stuttgart: J. B. Metzler).

- MIXNER, Manfred (1983), “Wie das Gehirn plötzlich nur mehr Maschine ist...’ Der Roman *Frost* von Thomas Bernhard”, en Bartsch, Goltschnigg y Melzer (1983: 42-68).
- PIZER, John (2013), “Turning to and away from the highest canonical authority: A reexamination of Thomas Bernhard’s reception of Adalbert Stifter in *Frost*”, *Journal of Austrian Studies*, 16, 2: 1-22.
- PRICE, David (2003), “Thoughts of destruction and annihilation in Thomas Bernhard”, *The Journal of English and German Philology*, 102, 2: 188-210.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (1969), “Die antagonistische Natur. Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa”, *Literatur und Kritik*, 4, 11: 577-585.
- SEBALD, Winfried Georg (2012), *Die Beschreibung des Unglücks* (Frankfurt am Main: Fischer).
- SORG, Bernhard (1992), *Thomas Bernhard* (München: Beck).
- TUNNER, Erika (comp.) (1991), *Romantik – Eine lebenskräftige Krankheit: Ihre literarische Nachwirkungen in der Moderne* (Amsterdam: Rodopi).

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Joan B. Llinares (ed.). *Antropología filosófica y literatura*. Valencia: Pre-Textos, 2019, 424 páginas

Quizá la tarea más complicada de una edición bien cuidada que entrelaza una gran variedad de artículos de diferente índole con el mensaje que desea transmitir sea encontrar un nexo temático evidente, una unión común y general que explique y sintetice la pasión y el trabajo –que suele ir asociado a ella– en un concepto pulcro, simple, claro y directo. Esta tarea colosal es lo que se consigue de manera magistral en *Antropología filosófica y literatura*. En este extenso volumen se encuentra la fervorosa dedicación de aquellos que encontraron en su coordinador un baluarte y un ejemplo al que emular y al que, de forma académica, rinden un merecido homenaje por su jubilación con los frutos de sus propios caminos.

Joan B. Llinares, profesor e investigador de la Facultad de Filosofía y CC.EE de València en la unidad docente de Metafísica y Teoría del Conocimiento por más de cuarenta años, ha dedicado su meticulosa y longeva carrera intelectual a una gran pluralidad de temáticas que desarrolló en sus clases de Antropología filosófica, Historia de

la antropología, Filosofía de la cultura, Antropología y filosofía de la religión, etc. De su currículum académico destacaríamos sus estudios sobre el filósofo alemán Friedrich Nietzsche que cristalizan en su participación en la edición crítica de las *Obras Completas*, los *Fragmentos Póstumos* y el *Epistolario*; sus investigaciones sobre la relación entre la literatura y la filosofía centradas en el estudio de las tragedias griegas y su huella en Occidente, el mito del salvaje en la *Epopéya de Gilgamesh*, la *Odisea*, Eurípides, Cervantes, Calderón, Gracián, Defoe y Nietzsche; las influencias de Tolstoi y Dostoievski en Nietzsche, Wittgenstein y Camus; las obras de Thomas Mann, etc. Con todo, en este libro acompaña con gran generosidad a aquellos a los que ayudó e influyó con su trabajo y su dedicación. En todos los diferentes artículos palpitan las enseñanzas que introdujo en las formas de pensar y estudiar de estos investigadores: su intensidad, su amor por la lectura y la actividad que ésta conlleva y su rigurosa exactitud conceptual y filosófica.

La literatura siempre fue la avanzadilla del arte, el espejo convexo de una realidad influida por el mirar y el sentir de aquellos que se atrevieron a explicar su tiempo en conceptos. La necesidad del *espíritu* por evocar y entender el propio mundo dejó impregnado en tinta un caminar, el cual, como contemporáneos, tenemos la obligación de desgranar para entender y reconstruir las huellas del pasado y su indudable influencia sobre nuestro presente. La antropología filosófica sale a su encuentro con la entereza y el sosiego del pensar para elaborar claves comprensivas que nos permitan entender aquello que se perdió en el detalle, que se olvidó en la infinidad de las páginas de la historia. Oriunda del laborioso trabajo del exégeta, esta disciplina apunta así a la literatura como un lugar repleto de sendas y travesías desde donde cartografiar nuevamente las miradas históricas, enriqueciendo nuestro bagaje y nuestro trayecto cultural con ojos intensamente críticos para guiarnos en nuestro propio caminar contemporáneo.

Con este proceder, *Antropología filosófica y literatura* reúne varias vías nuevas que profundizan en destinos literarios y filo-

sóficos muy variados como Marco Polo, J. W. Goethe, F. Dos-
toievski, Walter Benjamin, Cormac McCarthy, Jorge Semprún o G. Deleuze. Estos autores son invocados como referencias para ser pensados, para ser leídos y sentidos y así llevarnos a caminar verdaderamente como ataño ellos hicieron; a peregrinar con unos pasos, los suyos, que nos conducen directamente a intentar esbozar algo más nítidamente su propia –y con ella nuestra– comprensión de *lo humano*. Los investigadores que recorren estas huellas dejan plena constancia de su exhaustivo conocimiento de aquellos lares que se visitan con sus reflexiones, acompañados siempre de un profundo y agudo sentido del trabajo bien hecho. De este modo, la obra consta de catorce artículos temáticamente separados que geográficamente se encuentran y se desarrollan en un punto esencial del mapa del saber: la antropológica filosófica.

Joan B. Llinares, con su característica y aguda forma de trabajar e investigar, desmenuza en «Notas de filosofía y antropología filosófica en las memorias de Buchenwald de Jorge Semprún», los caminos y los senderos que recorrió el escritor, polí-

tico y filósofo español, tanto en lo referente a su experiencia vital como en lo que concierne a su pensamiento más personal, literario y filosófico. Nos muestra, de este modo, los apeaderos intelectuales que Semprún encontró a lo largo de su camino de formación como lector autodidacta y pensador de su tiempo, elevando así a este intelectual a una de las referencias históricas contemporáneas a tener en cuenta a la hora de configurar una visión general de la historia y el pensamiento más reciente. De esta forma, el profesor Llinares analiza exhaustivamente, no sólo las cuestiones por las que Jorge Semprún transitó una y otra vez a lo largo de su existencia, como los conceptos filosóficos fundamentales –el mal, la libertad, la muerte o Dios– sino que, además, elabora un discurso que enmarca e introduce estas cuestiones filosóficas que ocuparon a Semprún contraponiéndolas con los autores que él tuvo en cuenta para guiar su caminar: Kant, Schelling, Heidegger o Wittgenstein. Con un carácter marcadamente reivindicativo, Joan B. Llinares muestra la importancia que tiene este autor y su obra para la memoria histórica y literaria, pues toda su escri-

tura y vida están profundamente imbricadas con la disciplina de la antropología filosófica.

Habría que hacer, según mi criterio, una especial mención al cuidadoso y diligente trabajo de Vanessa Vidal, pues con pruebas extraídas del trabajo en el archivo de Walter Benjamin y Th. W. Adorno de Berlín, desmonta la tesis de que fue Benjamin el que primero hizo uso en un texto publicado de la idea de «imagen dialéctica». Así pues, demuestra cómo este concepto fue formulado por primera vez por Th. W. Adorno en su obra publicada en 1933 *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Desde ese punto de partida y mostrando así su agudo conocimiento exegético sobre los conceptos y los pensamientos de ambos autores, comienza a formular una breve exposición sobre la intrincada y manifiesta complejidad que acompaña el uso de esta herramienta filosófica tan crucial. Si bien resulta ser uno de los ensayos más interesantes y sugerentes, lo más destacable es la claridad y la capacidad de esta investigadora por crear un relato preciso y solícito en los detalles, pero escrupuloso y metódico en lo que respecta a la exposición filosófica. Además, Vanessa

Vidal dilucida y explícita, a través del análisis del pensamiento de Adorno, cómo funcionan estas imágenes, uno de los instrumentos más potentes, reflexivos y críticos –filosóficamente hablando– con los que puede contar la filosofía contemporánea para realizar la tarea que le ha sido encomendada: escudriñar las verdaderas sombras en un tiempo de cegadoras luces.

Detectando de una forma antropológica y filosófica una sensibilidad típicamente contemporánea en un autor moderno, Pedro Piedras nos muestra cómo Hugo von Hofmannsthal expone en sus relatos breves una intensa e inmanente preocupación por el dolor animal y su vinculación con los caprichos del hombre. Desarrollando las características elementales que Hugo von Hofmannsthal atribuye a estos seres –ingenuidad, perfección moral y fidelidad– este artículo se hace cargo de mostrar el carácter intrínsecamente violento y cruel que se encuentra en el interior del ser humano a través del análisis de sus acciones culturales y concretas sobre los animales. Además, Pedro Piedras problematiza sobre por qué la violencia hacia los animales nunca fue penada por ley e investiga este

resultado cultural con una mirada antropológica fundada en la premisa de que dicha violencia particular y ritual que el hombre ejerce sobre los animales habla, por sí sola, del propio hombre. Además, Pedro Piedras relaciona y analiza concienzudamente la obra del director Michael Haneke con estos intereses literarios del famoso poeta austríaco, pues transforma cinematográficamente el dolor animal en una metáfora que acaba siendo «reflejo y heraldo del sufrimiento humano» (172).

Lorena Rivera en «Entre Escila y Caribdis: razón y fe al hilo de *Los demonios* de Dostoievski» demuestra cómo, con las reiteradas relecturas de un autor, unas realizadas con calma, otras con la ansiosa efervescencia de la novedad, el intérprete puede encontrar no sólo una lectura profunda, sino una gran variedad de ellas, ejemplificando de ese modo la poderosa permeabilidad temporal y espacial de la literatura. Con su investigación, Lorena Rivera muestra su indudable conocimiento del escritor ruso F. Dostoievski y fija su atención como eje pivotante de su exposición en la obra *Los demonios*, exhibiendo a través de la precisa observación de sus

personajes –a los que suma el análisis y la comparativa de otros personajes de escritos del maestro ruso como *Apuntes del subsuelo* y *El sueño de un hombre ridículo*– uno de los conflictos que se ramifica entre su extensa obra: la reflexiva e intrincada cuestión que emana de la contraposición razón y fe en el espíritu humano moderno. Siguiendo este original y complejo hilo, Lorena Rivera esgrime magistralmente las características antropológico-filosóficas en un relato intensamente estudiado y reflexionado que consigue explorar, recrear y presentar las relaciones entre los conflictos más internos del escritor ruso a través del riguroso estudio de sus obras.

Con la creciente sospecha de que la filosofía transmitida por las lenguas española y portuguesa tienen una severa invisibilidad internacional, Pablo Drews se propone incidir en esta problemática y encontrar los porqués de este fenómeno que afecta a Latinoamérica y a la Península Ibérica. Para semejante tarea, apuesta por la «terapia argumentativa» de la filosofía fermentaria del filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira como una base sólida y firme desde donde poder elabo-

rar su teoría. Ésta es seleccionada como guía debido a la insistencia en la lucha del filósofo uruguayo por combatir y explicar las malas costumbres –tanto mentales como lingüísticas– que acompañan a las filosofías hispanas desde el debate con las filosofías vitalistas, pragmatistas y las propias escuelas ibero-latinoamericanas. Pablo Drews encuentra tres grandes bloques donde engloba los males que aquejan a la filosofía latinoamericana en su conjunto: «el fervor sucursalero», «el afán de novedades» y el «entusiasmo nacionalista». Finalmente, y una vez identificados y explicados de forma considerable estos males, apunta a su profunda modificación y enumera las ventajas intrínsecas que acompañarían a estos cambios tanto a nivel político, como epistémico y ontológico, mejorando así la propia visibilidad de la filosofía ibero-latinoamericana y reivindicando su autoridad.

Desde la acentuada lectura de la obra *Meridiano de sangre* de Cormac McCarthy, Juan David Mateu expone de una forma detallada y muy precisa las diferentes alteridades culturales que son asociadas y absorbidas en los distintos personajes del salvaje

oeste norteamericano. De este modo, desde el análisis de la literatura, Juan David Mateu mapea la realidad de un momento histórico a través de las relaciones y concepciones que McCarthy dio a los diferentes protagonistas, focalizando su atención en cuatro personajes: los indios, los mercenarios, el juez y el niño. Sin embargo, el autor va más allá y, si bien identifica las categorías antropológicas clásicas y las explica en función de cada uno de estos tipos, muestra cómo estas líneas firmes y claras aparentemente son en realidad borrosas en la novela, en tanto en cuanto los propios personajes no se limitan a «encajar» en las descripciones categoriales, sino que tienden a traspasarlas, incumplirlas y mezclarlas. Desde esta tesis, muestra el rostro jánico del ser humano, identificando como elemento unificador categorial la violencia y la destrucción intrínsecas encerradas en todo acto humano. A partir de ahí, David Mateu realiza una reflexión con consecuencias filosóficas –siempre en contacto con la novela y sus personajes– sobre la violencia inmanente de la naturaleza humana inspirada en la tesis bien conocida de Walter Benjamin.

Bernat Martí Oroval se sumerge en la búsqueda del «otro» en el imaginario de la época tardo-medieval y renacentista europea. Demuestra el poder material e intrínseco de las ideas, focalizando su investigación en la composición de un mapa que explica y desglosa la concepción europea sobre Cipango y la influencia que dicha creación cultural provocó y tuvo en los personajes históricos de Marco Polo y Francisco Javier. A través de una compleja reconstrucción histórica que conecta a los personajes centrales, Bernat Martí nos ayuda a comprender los motivos, las aspiraciones y las diferencias que llevaron a hombres europeos a recorrer el mundo desconocido de Oriente a través del análisis antropológico y filosófico de una multitud de escritos. En «Del Cipango de Marco Polo al Japón de Francisco Javier» se nos presenta una tesis fundamental que recorre toda la investigación y que retorna al lector en su final: nuestra forma de pensar y de ver el mundo nos determina, impulsa y mueve, haciendo de lo mítico no algo superado y separado de nosotros, sino intrínseco a la propia cultura.

El análisis de Luca Giancrisotofaro centra su atención en la penetrante influencia que J. W. Goethe tuvo en los escritos y estudios del filósofo alemán W. Dilthey sobre el papel de la psicología en la poesía, que basó en la constitución psico-fisiológica del artista. A través de una construcción e investigación no sólo histórica, sino literaria y filosófica, el investigador nos relata la evolución, las correcciones, conclusiones y los hallazgos de Dilthey sobre el artista y sus correlaciones con el maestro alemán J. W. Goethe. De este modo, explicando los conceptos más fundamentales del autor –imaginación, fantasía, realidad, hermenéutica, etc.– se dibuja un camino para entender la importancia de la *experiencia vital* del poeta, elemento crucial de la teoría psicológico-hermenéutica de Dilthey que fundará las bases de toda una nueva e importantísima interpretación filosófica contemporánea.

Salvador Cuenca Almenar realiza un incisivo estudio sobre cómo influyó política, artística y filosóficamente al escritor y filósofo berlinés Walter Benjamin la corriente vanguardista del Surrealismo. Desde sus premisas y concepciones más fundamen-

tales, que tenían por objetivo revitalizar y reformular la perspectiva cultural y política de la época, Salvador Cuenca investiga y realza, en «Walter Benjamin hacia el surrealismo», una intensa crítica contra el concepto de experiencia basado en la filosofía kantiana. Este análisis realizado por Benjamin postula y diagnostica el empobrecimiento moderno de la experiencia como elemento diferenciador y característico de principios de siglo XX. Con todo lo extraído de esta crítica, nuestro autor utiliza las conclusiones obtenidas y las aplica con evidente maestría a nuestro tiempo a través de un ejercicio de reflexión práctica con resultados y propuestas sorprendentes. El final queda abierto como una invitación para el lector perspicaz y sereno que se tome en serio la necesidad del pensar el presente y su futuro desde el prisma del pasado a través de las anotaciones de Walter Benjamin.

Miquel Àngel Martínez y Josep Artés en «Relatos salvajes, bárbaros y civilizados. La importancia de la antropología en el análisis de Deleuze y Guattari» realizan un análisis estructural de los sistemas de dominación, control y poder que se han ejer-

cido a lo largo de la historia. A través de una vasta comprensión de las tesis deleuzianas, plantean una nueva forma –y con ello una nueva nomenclatura– para las categorías básicas que, clásicamente, la antropología tenía para diferenciar y clasificar las distintas culturas humanas. Las categorías clásicas evolucionan y se complejizan, creando así otras más teóricas e influenciadas por la realidad material. Así pues, el «salvaje» pasa a ser la máquina territorial de las sociedades contra el Estado, el «bárbaro», la máquina despótica de las sociedades imperialistas y el «civilizado», la máquina capitalista. La exigencia de la actualización de los términos utilizados por la antropología política vibra en el propio ensayo, donde se explica y desarrolla la importancia y la necesidad de entender el mundo actual, claramente influenciado por las políticas del poder neoliberal global.

Carlos García-García identifica la psiquiatría contemporánea, altamente científicista y convencida de su buena praxis bajo el uso exagerado de medicamentos, como una disciplina carente de una comprensión real del paciente y su contexto. Para demostrar esta hipótesis, en

«Epistemologías y política de la psiquiatría» el investigador expone históricamente la evolución de esta rama de la medicina para evidenciar una profunda falta de sensibilidad –que ya apuntaron personajes fundamentales de la llamada psiquiatría crítica como Ronald Laing, Michel Foucault, Thomas Szasz o Erving Goffman– y apostar por una renovación del tratamiento clínico que califica de necesaria y ampliamente ventajosa para el conjunto de la sociedad. La idea estructural base de la psiquiatría crítica –rama de la psiquiatría que defiende nuestro autor– desde donde se realiza este ataque a las concepciones mecanicistas del hombre, es la comprensión del ser humano, no como un conjunto de átomos a reorganizar, no como una máquina a reparar, sino como una subjetividad altamente completa y dinámica que evoluciona y sintoniza con la realidad de muy distintas formas. En otras palabras, se propone una transformación política e institucional de base, para la actuación, actualización y conversión de la disciplina psiquiátrica en un saber consecuente y de cariz humanístico.

En «Orientalismo, perspectivismo y representaciones de la guerra de Irak», Paolo Stellino denuncia de forma sistemática, basándose en el estudio de la memoria cinematográfica visual popular y especializada, cómo los intereses culturales hegemónicos contemporáneos han establecido un relato extremadamente acrítico y estéril que acentúa y evidencia una serie de prejuicios altamente tóxicos sobre diferentes alteridades culturales, haciendo especial hincapié en los prejuicios norteamericanos sobre el mundo islámico y oriental. Siguiendo las tesis de pensadores contemporáneos clave, como E. Said, analiza el tratamiento de los personajes –tanto de sus diálogos, como su estética o sus actos– tachados de «enemigos» en diferentes films de origen estadounidense, concluyendo que existe un poderoso objetivo en todos ellos, a saber: la eliminación de la pluralidad de narrativas y, por ende, la imposición de un único y *verdadero* discurso, el profundo reduccionismo al absurdo de las culturas expuestas y la evidente falta de comprensión y empatía histórica que, incluso, se crea y acompaña al propio montaje y representación de las películas.

Con todo, el autor finaliza el breve ensayo constatando cómo se ha cimentado una composición altamente desfigurada y alterada de la narrativa histórica bajo el imperio de la cultura hegemónica norteamericana que busca autojustificar y legitimar sus actos como necesarios y positivos ante el tribunal de la historia cultural.

Kilian Lavernia, por su parte, ahonda en el significado y el sentimiento despertado en el gran escritor alemán J. W. Goethe tras la derrota bélica germana por parte del ejército de Napoleón para reconstruir una visión sobre la literatura autobiográfica profundamente innovadora. De este modo, Kilian Lavernia muestra cómo Goethe presenta, desarrolla y elabora en el trasfondo de sus escritos sobre la guerra, un yo que es concebido e ideado en un puro enfrentamiento contra sí mismo en la propia experiencia temporal, despertando así toda una nueva serie de consecuencias epistémicas e interpretativas sobre las que la antropología filosófica debe reflexionar. En «Por ejemplo, Goethe en la guerra. Antropología de la existencia», se nos muestra cómo Goethe defendió la importancia de narrar lo

acontecido desde el prisma de la insondable dureza estética, mostrando su negativa a entorpecer, embellecer o edulcorar la más mínima expresión de sus vivencias.

Desde una visión más analítica, Jordi Valor plantea en «Retos que la verdad plantea al relativismo» una suerte de escenarios donde las consecuencias epistémicas son elementos cruciales a tener en cuenta para elaborar y realizar una actividad antropológica seria y competente. Jordi Valor, siempre desde un relativismo práctico, insiste en las características típicamente asociadas a la verdad – necesidad, fuerza, valor, exigencia o ambivalencia– y postula que, según cómo se elabore el contenido y la importancia que se le dé a la concepción de la verdad dentro del *corpus* formal, tanto en lo referente a la teoría como a la práctica, si no es analizada de forma concisa dicha teoría puede presentar una variedad preocupante de cuestiones filosóficas irresueltas en su propia base, afectando negativamente a su propio proceder.

Esto plantea al relativismo una especie de imposición: el relativista no puede renunciar a formularse una idea –aunque sea mínima– sobre la verdad. Sin embargo, Jordi Valor insiste en que el relativista debe «desarrollar sus ideas sobre la coexistencia de una pluralidad de marcos normativos igual de valiosos». (413)

En conclusión, se presenta ante el lector una edición que abarca una gran variedad de caminos a transitar, un gran cúmulo de reflexiones que obligan no sólo a reconocer el tremendo y conciso esfuerzo de cada uno de los investigadores, sino a realizar una lectura calmada, firme y lenta para comprender decisivamente la enorme complejidad del carácter y los diferentes ámbitos de acción de *lo humano* en la vasta y ancha línea histórica. En este sentido, la lectura de *Antropología filosófica y literatura* se vuelve prácticamente obligada y absolutamente recomendable.

Pablo de Benito David
Universidad de Valencia

Ricardo Ibarlucía (ed.). *Estéticas del siglo XVIII: Conversaciones sobre D’Holbach, Herder, Gerard, Diderot, Kames, Hamann*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2019, 191 páginas

Estéticas del siglo XVIII: conversaciones sobre D’Holbach, Herder, Gerard, Diderot, Kames, Hamann da cuenta del amplio espectro de problemas estéticos que fueron discutidos a lo largo del siglo XVIII, período histórico fundamental para la estética filosófica. El libro recoge las exposiciones y discusiones del simposio sobre el tema, dirigido por Ricardo Ibarlucía con la colaboración de Adrián Ratto, que se realizó en el año 2016 en la sede del Doctorado en Filosofía de la Escuela de Humanidades de la Universidad de Nacional San Martín (UNSAM). Participaron, en calidad de investigadores invitados Valeria Castelló-Joubert, Oscar Esquisabel, Nicolás Kwiatkowski, Leiser Madanes, Silvia Manzo, Eleonora Orlando, Pablo Pavesi, Esteban Ponce, Daniel Scheck y Vera Waksman.

Los autores seleccionados permiten no sólo abarcar distintas ideas (el gusto, la belleza, las pasiones, el genio, la imitación de la naturaleza), diferentes tradiciones estéticas (la estética

inglesa, la iluminista francesa y la estética clásico-romántica) y variadas formas artísticas (música, teatro, artes plásticas y literatura) sino también transitar escritos poco frecuentados que tienen por demás relevancia para la estética contemporánea. A lo largo de seis sesiones se fueron desplegando los temas y las relaciones entre ellos.

La primera sesión, dedicada a la *Lettre à une dame d’un certain âge sur l’état présent de l’opéra* (1752) [*Carta a una dama de cierta edad sobre el estado presente de la ópera*] del Barón D’Holbach, presentada por Fernando Bahr, permite reconstruir el contexto de “la querrela de los bufones” en la que se contraponía la ópera académica a la nueva ópera italiana, defendida por los filósofos ilustrados. Las críticas de Jean-Jacques Rousseau a la cultura musical francesa, la función social de la tragedia y la comedia durante el *Ancien régime* y la vida histórica de las formas artísticas fueron algunos de los temas que se transitaban en la conversación.

El tema de la segunda sesión, introducido por Valeria Castelló- Joubert, es el famoso ensayo “Shakespeare” de Herder (1773) que, desde el *Sturm und Drang* y el método comparatista, plantea la idea de que hay un arte natural, representado por la tragedia griega y Shakespeare, y un arte artificial, cuyo mayor exponente sería el teatro francés. La propuesta de la presentadora de reexaminar el texto desde la doble perspectiva de una reinterpretación de la tragedia antigua y una crítica de la tragedia francesa, señalando las divergencias de Herder con Lessing y Voltaire, permite ampliar y profundizar en las implicancias y alcances del debate: las razones del rechazo iluminista del espíritu “bárbaro” de Shakespeare, el reemplazo del paradigma artístico de la imitación por el de la expresión, la idea de un arte de genio y la visión organicista de la naturaleza frente a la concepción mecanicista del racionalismo. Asimismo, también resulta relevante lo introducido por Nicolás Kwiatkowski referido al contexto histórico político que enmarca la reacción de los alemanes frente a las formas francesas del gusto y de la literatura.

La tercera sesión tiene por tema una selección de capítulos de *An essay on taste* (1759) [*Ensayo sobre el gusto*] de Alexander Gerard. Adrián Ratto, el presentador, expone la manera en que el filósofo escocés concibe “el buen gusto” como el perfeccionamiento de los principios que Joseph Addison llamó “poderes de la imaginación” y Hutcheson “sentidos internos o reflexivos”. En la discusión, que abarca más secciones del libro, emergen temas fundamentales de la estética inglesa- la distinción entre ideas simples y complejas y la diferente solución al problema de la norma del gusto en comparación con la de David Hume- y de la estética en general: las relaciones entre el placer estético y el sentido moral, el papel de la imaginación y del genio.

En la cuarta sesión, introducida por Esteban Ponce, la obra presentada es uno de “Los ensayos sobre la pintura” (1766) de Diderot. Allí, algunos de los temas que presenta el filósofo francés son: la tarea de la crítica, la expresión como imagen del sentimiento (donde resulta fundamental su concepción de la naturaleza), la perniciosa influencia que él cree que la cultura cristiana ha tenido para la

relación del hombre con los objetos de culto, los cuerpos y los placeres, y la naturaleza del placer estético.

La quinta sesión, a cargo de Daniel Scheck, tiene por tema la noción de “presencia ideal” (*ideal presence*) que Henry Home, Lord Kames, introduce en la sección “Emociones causadas por la ficción” (*emotions caused by fiction*) del segundo capítulo del libro *Elements of criticism* (*Elementos de la crítica*) del año 1762. En el debate, que tiene varias partes, primero emergen los antecedentes del planteo general de Kames: Alexander Poppe, Addison, Boileau y Longino. También algunas de sus referencias: Hutcheson, Hume (del cual era familiar) y Adam Smith. Luego, se da cuenta del estatuto ontológico y cognitivo de las imágenes mentales. A continuación, el problema de las verdades ficcionales lleva a “la paradoja de la tragedia” de Hume y desemboca en el análisis de la naturaleza del sentimiento de lo sublime, como es abordado por Burke.

El tema de la última sesión es la “*Aesthetica in nuce*” (1762) de Johann Georg Hamann. Esta,

nos cuenta Ricardo Ibarlucía, a cargo de la presentación, contiene en esencia la idea de la poesía como gramática de lo sensible a partir de la autorevelación de Dios como lenguaje. También refiere las críticas del filósofo luterano a los “purismos” de la filosofía kantiana y su tesis sobre el carácter lingüístico de todo conocimiento. En el debate se indaga en cuestiones tales como la influencia de Hamann sobre los pensadores del romanticismo alemán, la relación de su concepción del lenguaje con las de Wittgenstein, Walter Benjamin y la hermenéutica filosófica, y sus diferencias con el panteísmo spinozista.

Como se intentó mostrar a lo largo de esta reseña, *Estéticas del siglo XVIII*, en tanto reúne las sesiones del simposio del mismo nombre, no sólo expone, ilustra y pone en contexto los temas y los problemas de la estética dieciochesca de forma clara y precisa, sino que además los “activa” orientándolos a la estética contemporánea. El resultado es por demás enriquecedor y estimulante.

María Jimena Vignati
UMSA-UADE

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

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

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

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

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

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

a) Estructura de los trabajos

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

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

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

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

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

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

b) Normas bibliográficas

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

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

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

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

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

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

Libros

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

Compilaciones

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

Capítulos de libro

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

Artículos

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

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

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

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

c) Criterios de evaluación

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

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

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

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

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

En el momento de solicitársele una evaluación, el árbitro recibirá por correo electrónico las instrucciones para ingresar al sistema y completar el Formulario de Evaluación, junto con las directivas de arbitraje.

