

# Boletín de estética

LA LECTURA RETRO Y LA LECTURA ITINERANTE

*·Carlos Pereda·*

DAVID HUME Y LA EXCLUSIÓN DE LO SUBLIME  
EN LOS ENSAYOS MORALES, POLÍTICOS Y LITERARIOS

*·Valeria Schuster·*

Nota crítica

HERMENÉUTICA DEL OLVIDO  
En torno a un poema manuscrito atribuido  
póstumamente a Borges

*·Francisco Naishtat·*

Comentarios bibliográficos

**LA LECTURA RETRO Y LA LECTURA ITINERANTE**

*·Carlos Pereda·*

**DAVID HUME Y LA EXCLUSIÓN DE LO SUBLIME  
EN SUS *ENSAYOS MORALES, POLÍTICOS Y LITERARIOS***

*·Valeria Schuster·*

Nota crítica

**HERMENÉUTICA DEL OLVIDO**

En torno a un poema manuscrito atribuido  
póstumamente a Borges

*·Francisco Naishtat·*

Comentarios bibliográficos

AÑO XVI | OTOÑO 2020 | N°55  
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 di 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 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, Berlin)

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), SCImago Journal, 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), 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 2021

## SUMARIO

<b>Artículos</b>	5
Carlos Pereda	
<b>La lectura retro y la lectura itinerante</b>	7-22
Valeria Schuster	
<b>David Hume y la exclusión de lo sublime en sus <i>Ensayos morales, políticos y literarios</i></b>	23-52
<b>Nota crítica</b>	53
Francisco Naishtat	
<b>Hermenéutica del olvido: en torno a un poema manuscrito atribuido póstumamente a Borges</b>	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>Comentarios bibliográficos</b>	75-82

## ARTÍCULOS

**Carlos Pereda** (Florida, Uruguay, 1944) es investigador emérito del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNSAM). Autor de más de cincuenta artículos, ha publicado, entre otros libros: *Debates* (1987), *Conversar es humano* (1991), *Razón e incertidumbre* (1994), *Vértigos argumentales. Una ética de la disputa* (1994), *Sueños de vagabundos. Un ensayo sobre filosofía, moral y literatura* (1998. reed. ampliada y corregida: *Patologías del juicio*, 2018), *Crítica de la razón arrogante* (1999), *Los aprendizajes del exilio* (Premio Siglo XXI de Ensayo, 2008), *Sobre la confianza* (2009) y *La filosofía y la perspectiva de la extrañeza* (2013). Correo electrónico: jcarlos@filosoficas.unam.mx

**Valeria Schuster** es Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y Especialista en Ciencias de la Cultura por la Fondazione Collegio San Carlo de Modena. Se desempeña como profesora asistente en la cátedra de Metafísica I de la Escuela de Filosofía (Facultad de Filosofía y Letras, UNC). Se ha dedicado principalmente al estudio de la obra filosófica de David Hume, de quien ha traducido y editado una selección de ensayos y publicado varios artículos sobre su pensamiento metafísico y moral. Correo electrónico: schvaleria@yahoo.com

## LA LECTURA RETRO Y LA LECTURA ITINERANTE

*Carlos Pereda*

**Carlos Pereda**

Universidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones Filosóficas

**La lectura retro y la lectura itinerante**

DOI: 10.36446/be.2021.55.256

**Resumen**

El presente escrito propone un recorrido por algunos territorios de la oralidad y de la escritura con el propósito de poner de relieve la distinción entre dos tipos fundamentales de lectura: la “lectura retro” y la “lectura itinerante”. La primera es concebida como un modo de cartografiar lo escrito que interpreta su “revés” a la luz de desarrollos propios de la psicología y la sociología. El segundo, en cambio, pone en acción la materialidad del texto (el sonido de la palabra y el ritmo de la escritura) para ir en busca, por caminos inesperados y muchas veces peligrosos, del sentido como “acontecimiento”.

**Palabras clave**

Oralidad; Escritura; Lectura; Estética centripeta; Estética centrífuga

**Retro and Itinerant Reading****Abstract**

This paper proposes a journey through some territories of orality and writing for the purpose of shedding light on the distinction between two fundamental types of reading: the “retro reading” and the “itinerant reading”. The first is conceived as a mapping of the writing that attempts to understand its “reverse” in psychological and sociological terms. The second, by contrast, sets in motion the material condition of the text (the sound of words and the rhythm of writing) in pursuit of the meaning as “event”, through unexpected and often dangerous paths.

**Keywords**

Orality; Writing; Reading; Centripetal Aesthetics; Centrifugal Aesthetics

*Recibido: 11/03/21. Aprobado: 14/06/21.*

**I**

No cabe duda: improvisar versos, o repetirlos, o cantarlos, o balbucearlos, e incluso confesarse susurrándolos a quien amamos o a nosotros mismos, es un hábito común. Sin exagerar vale la pena que puntualice: se trata de una actividad infinitamente más común de lo que se supone y, por supuesto, infinitamente más común que leer poesía. Porque desde que nuestros ancestros, en una cueva o a la intemperie, daban gritos o gemían alrededor de una hoguera, los animales humanos, en la más desolada tristeza y hasta en los muchos éxtasis del placer, invocando a los dioses, o a Dios, o a la juventud que se fue, en el amor, en el odio, en la contemplación, en la queja, en el trabajo, en la lucha política, en la paz y en la guerra, a solas o en coro, no nos hemos cansados de celebrar con versos incluso la tristeza y la desesperación.

Sin embargo, casi tan común o tan común como el hábito de los animales humanos de adornarse o purificarse con versos es su trato con historias. Incluso las niñas y los niños más pequeños, antes de dormirse ruegan a sus padres o a quienes los cuidan que les narren un cuento, que a menudo es el mismo cuento que se narró en las noches anteriores. Pero la repetición no elimina el interés ni el goce de volver a escuchar lo que ya se sabe que ocurre. Además, al terminar esos cuentos, no pocas veces todavía se pregunta: ¿qué sucede después? Así, se pide que la narración continúe o que comience otra historia. Como si el hambre de historias fuese insaciable. Pero no solo lo es en

la niñez. A menudo cuando viejas amigas, o viejos amigos, se reencontran, o cuando por casualidad toman juntos un café, o en las sobremesas una de esas personas comienza a recordar o a fingir que recuerda sucesos del pasado y, poco a poco, también se van articulando narraciones que a menudo se engarzan con otras narraciones; en el caso de las sobremesas, con narraciones del mismo comensal o de otras u otros comensales. “Miren, a mí me pasó algo similar...”: con palabras como esas comienzan no poco a narrar que después de algunos tragos, en ocasiones, se vuelven historias amargas o tenebrosas y hasta agresivas, sin excluir los insultos. Tampoco es raro que amigas o amigos que se han probado cierta intimidad al reunirse se pregunten: ¿al respecto, qué nuevos chismes tienes? Porque los chismes son también micro-historias que se murmuran por placer o para dar una noticia; con frecuencia, para comentar negativamente esto o aquello, aunque sobre todo para estar juntos y gozar de complicidades momentáneas; como en la niñez pasa con los cuentos para dormirse, a veces pareciera que la necesidad de esas complicidades fuese también insaciable. Por otra parte, quienes han sufrido maltratos y violaciones que se han convertido en traumas, o son las o los sobrevivientes de catástrofes políticas como una dictadura, o habitan en regiones heridas de manera constante por la violencia, también esas personas dañadas padecen la necesidad, quizá la desesperada y urgente necesidad, que a la vez es un derecho, de dar testimonio. En este contexto la expresión “dar testimonio” significa narrar ofensas y traiciones: injusticias sufridas, agravio y humillación y decirle a todo eso: “basta ya”, “nunca más”. Por consiguiente, de manera opuesta a las y los niños que piden historias para acurrucarse y dormir, quienes testimonian acerca del horror, irrumpen con historias para sacudirnos y hacernos despertar, aunque no queramos saber para nada de tales infamias.

No obstante, los animales humanos no solo viven entre versos e historias, también dan, se dan y piden, y en ciertos momentos hasta exigen que se razone, que se ofrezcan argumentos y teorías. De esa manera, se exhorta a que se justifique esta o aquella acción que se ha convertido en motivo de controversia. O al menos los animales humanos quieren entender lo que pasó o pasa en sus alrededores y lo que les pasa. Por consiguiente, no pocos animales humanos procuran responder preguntas como: “¿qué ocurre con nosotros si se continúa discriminando por el color de la piel o por las preferencias sexuales?”, “¿en qué me convierto yo o en que nos convertimos nosotros –la familia, las y los amigos, el país que habitamos, acaso el planeta...– si no nos ocupamos del cambio climático?” Respecto de muchas de esas preguntas –que más que preguntas a menudo son ansiedades– se van articulando unas tras otras razones del pasado y del presente, a veces de modo tan febril como se encadenan las historias en algunas sobremesas de gente que no se quiere tanto como declara quererse. Por otra parte, esas preguntas y los argumentos y teorías que se ofrecen también construyen experimentos reflexivos, esos experimentos de pensamiento que a menudo en la soledad, en ocasiones sin mover un músculo y hasta sin parpadear, realiza la primera persona reexaminado su vida, al mismo tiempo que busca evitar sus desgastes, su ira y sus angustias tanto por lo que no fue, como en relación con el mal convivir que es.

## II

Nadie lo ignora, pero vale la pena recordar que suele haber una actividad posterior, en ocasiones muy posterior a esas dispares experiencias articulada por una variada oralidad: a ese celebrar o maldecir con versos, reiterar viejos cuentos o confesarse con historias que son todavía parte del presente, o razonar y defenderse o excusarse con argumentos. Esa actividad posterior –en el tiempo, aunque no en la

importancia— consiste en dejar de algún modo constancia en piel, en piedra o en papel, a fragmentos de esa oralidad. Desde hace mucho tiempo a toda esa *actividad posterior en primer grado* la identificamos con la palabra “escritura”.

Cuidado: escribir se dice de muchas maneras. Por eso considero útil atender la escritura como desplegándose como un complejo y enredado continuo entre dos polos. Por un lado, en el polo débil de ese continuo nos topamos con la práctica de redactar o simplemente poner por escrito un mensaje tal vez con eficacia, aunque la formulación sea inepta. A su vez, en el polo fuerte encontramos sutiles elaboraciones, ese ir transformando y refinando con sucesivas operaciones una o varias versiones de lo escrito.

Por ejemplo, en el polo débil de ese continuo de la escritura se encuentran los varios tipos de formularios que por desgracia tenemos que llenar con frecuencia, los mensajes para advertir de una demora, o para excusarnos o agradecer gestos amables, así como no pocos escritos de los periódicos, las revistas y otros medios de circulación pública. De seguro también hay que incluir no lejos de ese polo muchos de los versos que se redactaron en secreto en la juventud; o a esas historias o reflexiones y argumentos que solo se borronean en un diario íntimo; o a aquellos dramas que en el pasado eran el tema de largas cartas y hoy conforman apresurados correos, esos *e-mails* que se olvidan apenas se acaban de enviar.

Al contrario, en el polo fuerte del continuo encontramos manifestaciones densas de lo escrito que en muchas tradiciones se suelen subsumir bajo palabras como “literatura” o incluso “filosofía”. Para evocar ejemplos extremos, estas elaboraciones y reelaboraciones confrontan con versos que a veces iluminan y otras veces nos dejan pasmados como los de Friedrich Hölderlin o Stéphane Mallarmé. O con

historias narradas con tanto ímpetu y fervor como aquella acerca de la amistad entre Don Quijote y Sancho o sobre las pérdidas y las perversiones, no solo de la amistad y de la sexualidad sino de la vida misma, en *Las palmeras salvajes*. O con la tradición ensayística, uno de cuyos comienzos suele atribuirse a las reflexiones que Montaigne escribe haciendo uso constante de la estrategia de los rodeos: rodeos hacia el pasado, rodeos en el presente, rodeos entre el presente y el pasado. Los ensayistas posteriores no han dejado de proseguir reelaborando estos rodeos, que muchas veces ha sido la tarea de no poca filosofía como la que desarrolla Descartes en el *Discurso del método*.

Por supuesto, como en todo continuo, en el continuo de la escritura entre redactar y elaborar a cada paso se intercalan instancias intermedias que, además, no pocas veces se traslapan. No solo eso. Estamos ante un continuo móvil. En ocasiones escritos que consideramos cercanos al polo débil como historias que publican periódicos del día, o muchos registros de confesiones de víctimas de secuestros o de catástrofes políticas, de pronto obligan, al menos a tratarse como pertenecientes al polo fuerte. Y al revés: palabras que se escribieron para producir escritura extremadamente densa —poemas herméticos, novelas a siete voces, argumentos escrupulosos...— se olvidan; o, en el mejor de los casos, a esas palabras se las traslada al polo débil para ser apenas tratadas como algunas de las tantas fuentes para historiar las manías de una época.

### III

Por supuesto, hay todavía una actividad posterior a esa actividad posterior en primer grado a diversas experiencias que es el continuo de la escritura. Porque leer es, no cabe la menor duda, una actividad todavía posterior a la de escribir y, así, una *actividad posterior en segundo grado*. Tal vez por eso advierte Jorge Luis Borges en el primero

de los prólogos a su *Historia universal de la infamia* de 1935, que leer es una actividad “más resignada, más civil, más intelectual” (1984, 1: 283). Sin embargo, la sentencia de Borges (sentencia también en el sentido judicial de la palabra “sentencia”), ¿expresa una verdad? ¿O solo parte de una verdad?

En relación con los textos elaboradamente densos que en el continuo de la escritura se actualizan, por ejemplo, en cierta poesía, en cierta narrativa, en cierto ensayo, en cierta filosofía de ayer o de hoy, esa actividad posterior en segundo grado que es leer se puede tramitar de varias maneras. Esas maneras no solo se bifurcan con tranquilidad: en ocasiones chocan, se contradicen, entran en ásperos conflictos o despiertan inesperadas y gozosas alianzas. Acaso se pueda comprobar ya: tal vez esa actividad posterior en segundo grado, tales lecturas, no necesariamente tienen que asumir solo formas intelectualmente resignadas de proceder, como sugiere Borges. Quizás incluso haya posibilidades de leer una escritura elaborada que no tengan nada que ver con la resignación. Hasta no sorprende que la civilidad de estas lecturas en ocasiones se evapore y se convierta... ¿en qué? ¿Acaso en una lectura salvaje que rompe con cualquier regla de urbanidad y nos lanza a explorar lo que desconocemos? No nos apremuremos demasiado. (Las premuras suelen conducir a caminos pedregosos que nos hacen tropezar y desorientan o, sin más, ensucian y hasta en ocasiones nos ahogan en pantanos).

Por lo pronto, con dos tipos de lecturas solemos recorrer los territorios de la escritura densa o de escrituras que también se pueden o es útil leerlas como si se tratase de escritura densa. Al respecto –si se me permite la analogía– son conocidos dos tipos de mapas (aunque no se los nombre ni se los describa, y ni siquiera se los asuma como tales). Llamo a esta manera de mapear el continuo de la escritura:

“lectura retro” y “lectura itinerante”. (Pero en ambos casos no se olvide: se trata de leer fragmentos del continuo de la escritura).

#### IV

Por “lectura retro” entiendo aquel mapa que usa cualquier texto, por ejemplo, los *e-mails* o las historias de un periódico, o también un poema, una narración, un ensayo, un tratado de filosofía para marcar rutas que se dirigen hacia el pasado, a veces hacia un pasado reciente, pero otras veces hacia un pasado lejano. Lo que importa a este tipo de leer es observar lo que hay detrás del texto. Pues con la lectura retro se procura mapear contextos de producción. Por ejemplo, respecto de una poesía, de una narración o de un ensayo esos contextos son directamente los propósitos, o si no se pueden conseguir, la biografía o aspectos de la biografía de quien produjo esos textos o lecturas retro-intencionalistas, por un lado. Por otro lado, también se busca marcar las circunstancias sociales que, de alguna manera, tal vez a menudo de maneras extrañas y entreveradas, condicionan o, al menos, enmarcan al texto o lecturas retro-documentalistas. En el primer caso estamos ante una lectura psicológica del poema, de la narración o del ensayo: la o el lector busca recuperar las intenciones que se tenían al escribir. En el segundo caso estamos ante una lectura sociológica o antropológica del texto: la o el lector procura reconstruir circunstancias, las situaciones sociales en las que se gestó el texto y que Este, de maneras a veces recónditas, quizás incluye a tales situaciones. Según la lectura retro, la lectura de un texto busca recuperar lo que quiso hacer su productor o recuperar las condiciones sociales en las que se produjo el texto.

Por eso, si al leer se adopta una lectura retro, hurgando hacia atrás de los poemas, de las narraciones y de los ensayos, sospecho que la escritura, al menos que la escritura elaboradamente densa, poco a

poco pierde sus elaboraciones y su densidad: la peculiar materialidad que la hacer ser eso, escritura elaboradamente densa. Al mapearse de esta manera una escritura, por ejemplo, un poema o una novela o un ensayo acaban por volverse los testimonios de algunos momentos de una biografía o, tal vez se prefiera convertirlos en los documentos de algunas luchas o miserias de cierta sociedad. Ya no son versos, historias y ensayos que encantan, que producen zozobra o perplejidad, que desafían y hasta acorralan a la o el lector, sino materiales de estudio, como tantos otros materiales de estudio. O quizá ni siquiera eso, se trata de pistas más o menos borradas en un mapa poco claro que, con una mezcla entre condescendencia y obsesión, persiguen las y los profesores convertidos en detectives no solo desalmados sino obsesionados por resolver... ¿un crimen? ¿El poema, la narración, el ensayo se atienden ya, entonces, como crímenes?

Notoriamente, respecto de estos materiales de estudio con que trabaja una lectura retro estamos ante fragmentos que hay que subsumir bajo una estética estática. El pasado de intenciones personales y de prácticas sociales que produjeron el poema, la narración y el ensayo ya fueron. Sin embargo, se suponen que están ahí (pero ¿están todavía ahí?, ¿dónde?) para que se los indague siguiendo una metodología sancionada por algún código civil o, al menos, distraídamente, aburridamente aceptada por alguna academia. Por consiguiente, la y el lector han dejado de ser gente que goza o queda perplejo o angustiado o abrumado con versos, con historias, con reflexiones y se han convertido en investigadores-detectives que revuelven entre testimonios psicológicos y/o entre documentos sociales (¿cómo quienes carecen de hogar revuelven en los tarros de basura?). Este es, claro, un posible mapa en que se puede convertir, y con frecuencia se convierte, esa actividad posterior en segundo grado a que aludía Borges, y que es leer si estamos frente a resignadas restauraciones intelectuales: la lectura retro-intencionalista o la lectura retro-documentalista.

Se objetará: no toda lectura intencionalista es una lectura psicológica porque también se puede querer averiguar no las intenciones externas de un texto, la de su productora o productor, sino las intenciones internas que actualiza el producto mismo: las intenciones internas que se encuentran presentes en un poema, una narración, un ensayo. Sin embargo, la expresión “las intenciones internas que se encuentran presentes en un poema...” es equivalente a la expresión “la materialidad con que se construye el texto mismo del poema...”. Pero esa materialidad se encuentra en movimiento, no por magia, sino porque es un fragmento de varias historias –de historias que atañen al texto y a la lectora o lector–. De ahí que la lectura intencionalista que recoge las intenciones internas actualizadas en los sentidos presentes que producen un poema, una narración, un ensayo no es una lectura retro: no es una lectura intencionalista o documentalista que se rige por una estética estática. Pero, se preguntará ya: ¿qué es eso?

Previsiblemente, otras denominaciones para la estética estática que preside y rige a las lecturas retro, tanto en su versión intencionalista, como en su versión documentalista, son “estética puramente intelectual”, y también “estética resignada”. Se trata de la estética que procura no correr riesgos –aunque empuje a quienes la practican a vagabundear por corredores sin salida hasta la fatiga o el tedio–. Es la estética que subyace al trabajo de las y los investigadores que han decidido ocuparse de esos artefactos raros, los objetos del arte, pero sin complicarse la vida acogiendo el entusiasmo, la desesperación, la alegría, las invocaciones, la farra, la indignación social, el goce... que pueden producir tales artefactos. No obstante, sin tales acogidas de trozos de vida, la liturgia monocorde de las lecturas retro se convierte en meros ejercicios de la imaginación centrípeta, a menudo no se sabe con qué propósito.

## V

Por supuesto, en otro trabajo hemos adelantado que hay otro tipo de mapas que se puede adoptar respecto de una escritura densa: aquel propio de una estética nómada (véase Pereda 2018). Ésta libera y pone en acción la materialidad de las palabras, esas fuerzas a las que el intencionalismo y las ansias documentalistas inmovilizan y procuran congelar. Cuando se lee produciendo esa desmovilización se lee para proseguir andando: se hace una “lectura itinerante”. A este tipo de lectura o, más bien, de sucesivas relecturas, no les interesa detenerse frente al texto cosificado que examina una o un investigador, como muchos arqueólogos hacen fotografías de ruinas que –¿aburridamente? – examinan en sus laboratorios, sino que busca seguir a las palabras de los versos, de las narraciones, de los ensayos a dónde éstas corren, a dónde quieran llevarnos, por escritas que ya se encuentren esas palabras. Porque quien hace una lectura itinerante sabe que los sentidos de las palabras no están fijos, prisioneros de viejos tomos empastados en alguna empolvada biblioteca, sino que los sentidos acontecen, resuenan. Pero ese resonar de las palabras y la sensualidad que las envuelve solo puede recogerse por el pensamiento propio de una estética nómada: por un pensamiento nómada. Por consiguiente, se procura no desatender las resonancias de la escritura densa para experimentar, al mismo tiempo, los sentidos y los roces sensuales de las palabras. Esos experimentos pueden producir tristezas o alegrías o, como enseña Aristóteles en relación con las tragedias, compasión y terror. Pero también esas palabras pueden suscitar implacables pensamientos que nos acorralan y nos hacen repensarlos y repensarnos como en algunos ensayos y textos de filosofía. Por supuesto, esas querencias empujan a las y los lectores de versos, de narraciones, de razonamientos por caminos no previstos, y hace trascender sus palabras a su emisora o emisor y a sus lugares de emisión. Ese trascender no admite frenos. Su ambición consiste en no dejar de acompañar a

tales palabras y, así, a menudo renovarse o reinventarse, renovándolas y reiventándolas.

En este sentido, como fuertes refuerzos y no menos fuertes advertencias para la lectura itinerante, aunque se esté por completo a solas leyendo en silencio vale la pena hacer un experimento de pensamiento: imaginarse bailando en medio de una fiesta enloquecida y, de pronto, volver a tararear –a saborear– los versos de una canción tan popular como “Los caminos de la vida”. Esa canción tan repetida recuerda –y *porque* los animales humanos con ansiedad procuramos convertirnos a la Secta de los Olvidadizos de la Precariedad y del Riesgo– que esos caminos:

No son lo que yo esperaba  
No son lo que yo creía

Previsiblemente casi enseguida, aunque se esté en medio del agitarse de los cuerpos y la algarabía, o imaginando esa felicidad, la canción también advierte que en tales caminos no dejan de interponerse ríos peligrosos y abismos, y asaltantes que roban y secuestran. Por eso esos caminos:

Son muy difíciles de andarlos  
Difícil de caminarlos.

No cabe duda: quien lea con lectura itinerante debe aprender que, como todo camino, también los caminos de este tipo de lectura a menudo no son lo que espera la o el lector. Además, no pocas veces se vuelven difíciles de andar pues con frecuencia el mapa se vuelve confuso: en ocasiones no hay apoyos ni en la filología o en la psicología, ni en la sociología o en la antropología. ¿Por qué? En la lectura itinerante de escritura densa, por ejemplo, de escrituras tan variadas

como un poema, una narración o un ensayo que nos importan, éstos sobreviven por encima de sí mismos, de su época y de su tiempo. Así, cada lectura provoca, más allá de cualquier resignación, nuevas versiones, disputas consigo mismo, hasta posibles resurrecciones de experiencias olvidadas que, en contacto, con los frágiles o robustos usos de las palabras, desatar en la y el lector itinerantes, imaginación cada vez más centrífuga. Ésta es una imaginación que empuja a dar un paso más, y otro y otro, aunque cada paso cueste.

Se trata, entonces, insisto, de reaprender a leer recogiendo la materialidad de las palabras. Por ejemplo, al mapear las palabras escritas de un poema, de una historia, de un ensayo, se trata de escuchar su sonido, el ritmo no pocas veces dramático de los párrafos, la puntuación que detiene un momento y aconseja respirar profundamente. ¿Para qué? Se recoge esa materialidad como antes de cruzar desiertos se recoge agua y alimentos para el camino. Porque en la lectura itinerante estamos frente a un tipo de lectura que crea libertad, que devuelve libertad para seguir andando.

## VI

Se objetará: una oposición tan radical entre los mapeos de una lectura retro y una lectura itinerante es una falsa oposición que no solo no le hace justicia ni a uno ni a otro tipo de lectura, sino que los desfigura a ambos. Entonces ¿acaso enfrentamos una falsa oposición? Tal vez se advierta: en ocasiones es útil suponer que estamos frente a falsas oposiciones e ir las poco a poco disolviendo en las instancias intermedias de un continuo. ¿Acaso respecto de esta oposición nos encontramos en esa situación? Tal vez no del todo. Pues sospecho que las lecturas retro no incluyen ningún lugar, ningún hueco en sí mismas, respecto del cual puede ayudar una lectura itinerante. Más

todavía, parecería que una lectura retro se desmorona si se la acerca a una estética nómada.

Por el contrario, examinemos qué sucede con las lecturas itinerantes, qué ayudas admite y hasta necesita. Sin duda, con frecuencia les son útiles algunos aportes de las lecturas retro. En particular sospecho que a menudo es inevitable remitirse a las lecturas retro-documentalistas de todo tipo. Las ayudas que las lecturas retro-documentalistas pueden ofrecer a una lectura itinerante son varias. En relación con lecturas itinerantes de textos de un pasado *pasado* –de un pasado lejano– un primer obstáculo lo puede presentar ya entender su lenguaje y el sistema de las convenciones que lo rigen. Además, entender parte de esas convenciones es entender no solo el marco social y la tradición cultural en que se incluyen esos textos, sino entender sin más esos textos. Pero también en relación con palabras de nuestras o nuestros contemporáneos a menudo para comprenderlas se impone encontrar caminos hacia las situaciones que describen y cómo se las trata. Por ejemplo, hay que mapear cómo se vive la soledad y el estar con las y los otros, cómo se manejan los conflictos en el continuo público-privado-íntimo, qué se hace con las depresiones y las enfermedades y, por supuesto, con qué actitud se enfrentan las diversas caras de la violencia y de la muerte.

Tales observaciones no impiden, sin embargo, que una lectura itinerante trabaje también con anacronismos creativos. Pero sobre todo no evita que, a partir de tales lecturas, se ensayen exploraciones con los problemas que irrumpen en los presentes de las y los lectores. A veces con tales lecturas se enfrenta a esos problemas, y se procura interrogarlos, o redescibirlos para buscar solucionarlos o disolverlos. Otras veces una lectura itinerante obliga a la o el lector a quedarse perplejo –y, por decirlo así, le obligan a acampar una noche o varios

días y noches– frente a caminos que no se sabe cómo proseguir andando.

## VII

Después de este rápido recorrido por algunos territorios de la oralidad, de la escritura y de la lectura, compliquémonos ya la vida con entusiasmos, angustias, encuentros sorpresivos, invocaciones, susurros entre calamidades, agitadas farras, indignación social, experimentos, aventuras..., e intentemos llevar a cabo lecturas itinerantes.

### REFERENCIAS

- BORGES, Jorge Luis (1984), *Obras completas*, 2 ts., (Buenos Aires: Emecé-Círculo de Lectores).
- PEREDA, Carlos (2018), *Patologías del juicio. Un ensayo sobre literatura, moral y estética nómada* (México: CENART – Instituto de Investigaciones Filosóficas).

## DAVID HUME Y LA EXCLUSIÓN DE LO SUBLIME EN SUS *ENSAYOS MORALES, POLÍTICOS Y LITERARIOS*

*Valeria Schuster*

**Valeria Schuster**

Universidad Nacional de Córdoba

**David Hume y la exclusión de lo sublime en sus *Ensayos morales, políticos y literarios***

DOI: 10.36446/be.2021.55.249

**Resumen**

El estudio de las valoraciones estéticas está presente en los primeros escritos de David Hume y llega a su formulación madura en los *Ensayos morales políticos y literarios* con la propuesta de una norma de gusto que permite guiarlas y modificarlas. En el presente trabajo nos proponemos mostrar qué características posee lo que hoy llamaríamos la “experiencia estética” en el pensamiento de Hume a fin de determinar por qué en los escritos posteriores al *Tratado de la naturaleza humana* no es incluido el placer de lo sublime. Nuestra hipótesis es que dicha exclusión responde a una contradicción o incompatibilidad entre este deleite y la moralidad, y no a un desinterés u omisión acrítica por parte del filósofo de un aspecto del gusto que tuvo marcada influencia en los escritores británicos de comienzos y mediados del siglo XVIII.

**Palabras clave**

Estética británica; Empirismo; Experiencia estética; Gusto; Empatía moral

**David Hume and the Exclusion of the Sublime in His *Essays Moral, Political, and Literary***

**Abstract**

David Hume’s first writings include the study of aesthetic evaluations, which achieves its mature statement in the *Essays Moral, Political, and Literary* under the proposal of a taste standard that allows tutoring and modifying them. This paper aims at showing what the features of what we would call “aesthetic experience” today in Hume’s thought is. The goal is to clarify why the pleasure of the sublime is not included in his writings after the *Treatise of Human Nature*. Our hypothesis is that such an exclusion accounts for a contradiction or incompatibility between this delight and morality, not for the philosopher’s lack of interest in or uncritical omission of an aspect of taste that had a strong influence on early and mid XVIII century’s British writers.

**Keywords**

British Aesthetics; Empirism; Aesthetic Experience; Taste; Moral Empathy

Recibido: 08/03/21. Aprobado: 24/05/21.

**LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y LA MORALIDAD**

En el Libro II del *Tratado de la naturaleza humana* dedicado al estudio de los principios que regulan el vínculo entre la imaginación y las pasiones Hume se detiene en numerosos pasajes a analizar el sentimiento de gusto y sostiene que “todos los objetos útiles, bellos o sorprendentes, o que estén relacionados con estas cualidades, [...] tienen en común que proporcionan placer” (*THN*: 311 SB). Un mobiliario que suponemos confortable nos agrada incluso sabiendo que no dispondremos de él porque aquello que consideramos útil nos complace. También una historia novedosa nos deleita debido a que agita y aviva la mente al tiempo que aleja el aburrimiento y el tedio y, por último, elogiamos una escultura por la armonía que observamos en la disposición de sus partes. Así, el ámbito del placer estético incluye la experiencia de aquello que es considerado útil,<sup>1</sup> novedoso y armonioso.

<sup>1</sup> Algunos estudiosos de estética, como es el caso de Raymond Bayer, han propuesto que la utilidad es central en la concepción humeana del placer estético (véase Bayer 2014: 191-193). George Dickie, por el contrario, considera que la identificación – aunque sea parcial– del goce estético con lo útil fue un error por parte de Hume, equívoco que salvó en obras posteriores al *Tratado de la naturaleza humana* en las cuales no aparece más dicha equiparación. Estamos de acuerdo con Dickie en que el ámbito del placer estético no se reduce al de lo útil en la filosofía de Hume, en que no juega un papel central en las cuestiones de gusto y en que, efectivamente, el filósofo no vuelve a mencionar la utilidad como rasgo agradable de un objeto luego del *Tratado de la naturaleza humana*. Sea como sea, si aquí la tenemos en cuenta es únicamente para mostrar la variedad de características que son incluidas por Hume

Ahora bien, no solo en presencia de objetos inanimados somos capaces de sentir placer o displacer, también las acciones y los rasgos del carácter de los seres humanos pueden agradarnos o desagradarnos. No debería extrañarnos, dice Hume, “que un hombre cuyos hábitos y cuya conducta son nocivos para la sociedad y peligrosos o perniciosos para todo aquel que se relacione con él sea, por esa razón, objeto de desaprobación y comunique a todo espectador los sentimientos más fuertes de desagrado y de odio” (*EPM*: 212 SB). Las acciones de este individuo generan, efectivamente, desagrado o disgusto, pero en el marco de la filosofía humeana son ante todo objeto de valoración moral y no estética. ¿Qué caracteriza o distingue, entonces, el sentimiento del gusto de la moralidad? Esta pregunta fácil de enunciar no posee una respuesta sencilla. No nos detendremos en este apartado, por lo tanto, a explorar todas las aristas de esta distinción (véase Taylor 2008). Antes bien, intentaremos señalar una diferencia entre ambas que consideramos fundamental a fin de comprender qué entiende Hume por “placer estético” y poder así determinar qué tipo de acciones y producciones tiene en mente el filósofo al referirse al ámbito de las cuestiones de gusto.

En la Sección X del Libro II del *Tratado de la naturaleza humana* Hume hace referencia por primera vez a la “inclinación que tenemos a simpatizar con los demás, y a recibir al comunicarnos con ellos sus inclinaciones y sentimientos, por diferentes y aun contrarios que sean a los nuestros” (*THN*: 316). La simpatía es esta inclinación o principio según el cual podemos hacer propio lo que les ocurre a otros semejantes a nosotros y tal es la fuerza de este principio que bajo su influencia una idea pasa a ser una impresión, una conversión impensable en el ámbito de las cuestiones de hecho. Dicho en otras palabras, asociamos las pasiones y emociones de los demás con la idea o sentimiento que tenemos de nosotros mismos de manera tal

que se tornan vivas e intensas. Así, a través de este proceso asociativo, una idea, como la del sufrimiento de un ser querido, se transforma en una impresión y su dolor es sentido con intensidad. Y la simpatía es, precisamente, la base de los valores morales: de los inmediatos, dado que tendemos casi instintivamente a evitar el daño de nuestros allegados al sentirlo como propio, y de los mediatos, porque podemos extender nuestra empatía –en principio limitada– al resto de los integrantes de la comunidad (véase *EMPL*: 480). De esta manera, si somos espectadores de las acciones de alguien que hace sufrir a quien tiene trato con él, su conducta, sin duda, nos provocará desagrado, pero al operar el principio de empatía recién descrito y llegar a sentir el sufrimiento ajeno como propio, el disgusto que sentiremos se manifestará como desaprobación moral.

En el sentimiento de agrado que experimentamos con una buena comida, con un paisaje que nos maravilla, con una pieza musical o una poesía que nos complace, no opera el principio asociativo de la simpatía. En casos como estos las ideas o imágenes que se suscitan en la imaginación van acompañadas de una emoción de deleite, pero en ninguna de estas situaciones una idea concebida en la mente pasa a ser una impresión vívida tal como ocurre frente al dolor y la alegría ajenos. El goce estético no supone, entonces, un vínculo reflejo con los otros y, más allá de la mediación de la cultura y la educación, no involucra directamente al resto de la comunidad. El gusto, ya sea frente a algo útil, sorprendente o armonioso, comienza y termina en la esfera del propio sujeto. Podemos compartir nuestras preferencias estéticas, podemos limitar nuestras opiniones en presencia del juicio de espectadores más idóneos, pero difícilmente seremos capaces de sentir como propias las apreciaciones que no nos pertenecen. Así, lo que permite distinguir la aprobación o censura morales de las valoraciones de gusto es la simpatía a la que estamos inclinados frente a las acciones humanas: la fealdad nos genera disgusto, el mal

moral, desaprobación.<sup>2</sup> Y es la empatía el terreno sobre el cual se erigen las virtudes sociales y las leyes de justicia al extender nuestra benevolencia a un círculo de allegados más amplio, y permite así la vida en común y las pasiones sociales. Y si bien el sentimiento de gusto surge siempre en compañía –tal como veremos con detenimiento más adelante– se extingue en la filosofía humeana cuando al estar con otros sus acciones son objeto de una valoración moral, esto es, cuando sentimos el dolor y la alegría de nuestros allegados como propios.

### UNA CARACTERIZACIÓN DE LO SUBLIME

En el número 412 de *El espectador*, publicado en junio de 1712, Joseph Addison afirma que todos los placeres de la imaginación que se originan en presencia de objetos externos “proviene de la vista de algo grande, sorprendente o bello”. Hume, que sin lugar a duda leyó su artículo ya que lo cita directamente en *Una disertación sobre las pasiones*, también admite que las novedades y las maravillas agradan y que la mente se complace con relatos fantásticos que incorporan seres y eventos extraordinarios. Asimismo, la belleza y la fealdad forman parte del placer estético, aunque, tal como se desprende de lo expuesto en el apartado anterior “La belleza no es una cualidad de las cosas en sí, y cada mente percibe una belleza diferente” (*EMPL*: 230).

<sup>2</sup> Claramente, las dificultades surgen (a los fines de nuestro análisis) frente a las acciones humanas que pueden ser objeto tanto de un juicio moral como de un juicio estético. Siguiendo ejemplos del propio Hume podemos decir que si una persona que estimamos está por momentos desanimada y taciturna quizás no nos agrada su compañía (e incluso podemos considerar que tales disposiciones no son gratas para ella misma), pero no elevamos un reproche moral porque nuestro sentimiento, si bien tiene en cuenta a otro, no es un reflejo o copia de lo que le ocurre (véase *EPM*: 250). Pero si alguien le infligiera gratuitamente un daño a esta misma persona, sentiríamos su sufrimiento como propio y condenaríamos moralmente dicha acción.

Pero la apreciación de Hume no es tan clara respecto de la grandeza y las emociones que suscita. Según Addison, ciertos espectáculos agradan por su magnificencia y “a esta clase pertenecen las vistas de un campo abierto, un gran desierto sin cultivar, las grandes masas de montañas, riscos y precipicios elevados, y una vasta extensión de agua” (*TS*: 138). Lo particular de estas visiones es que lo placentero incluye cierta incomodidad o perturbación frente a algo que nos excede y supera. Hume no desconoce que la grandeza agrade, de hecho, hace clara referencia al placer que produce en un pasaje del Libro II del *Tratado de la naturaleza humana*:

Es evidente que cualquier objeto de gran tamaño, como el océano, una extensa llanura, una alta cadena de montañas, [...] excitan en la mente una sensible emoción, y la admiración que la aparición de objetos de este tipo produce, constituye uno de los placeres más intensos de los que pueda gozar la naturaleza humana. (*THN*: 373)

Y es esta intensidad que bien describe Hume en estas líneas de su primera obra<sup>3</sup> la que domina, según Addison, en el placer de lo sublime que se extiende, se configura y se descubre en su particularidad

<sup>3</sup> Varios estudiosos del tema de lo sublime en el *Tratado* señalan que esta temática está presente en el tratamiento que realiza Hume del placer que genera la grandeza (véase Jacqueline 1995, Noel 1994 y Monk 1935: 64 y 65). En su estudio ya clásico, Jacqueline analiza el deleite que generan la grandeza y la infinitud (y las complicaciones que generan en las concepciones humeanas de espacio y tiempo) como las claves para comprender lo sublime en el pensamiento del filósofo; así y todo, no analiza las consecuencias morales que supone el goce frente a aquello que nos aterroriza, característica que consideramos central para comprender la exclusión de lo sublime en escritos posteriores al *Tratado*. Por su parte, Noel distingue entre lo sublime natural y aquel que es debido a la retórica, y se dedica solo al primero sosteniendo que el segundo tuvo poca influencia en los pensadores británicos de mediados del siglo XVIII, premisa que no creemos que se aplique a Hume, tal como mostraremos más adelante.

y complejidad, tal como veremos en lo que sigue, en la contemplación de aquello que nos aterroriza.<sup>4</sup>

En el número 418 de *El espectador*, el autor de *Los placeres de la imaginación* señala que existen ciertas descripciones vívidas del terror y del abatimiento que nos deleitan, en lugar de amargarnos. Y ofrece una explicación de este “extraño” fenómeno que luego persiste y se repite en varios escritores británicos del siglo XVIII.<sup>5</sup> Según Addison:

Si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos que no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al leerla. Al ver objetos horribles nos complace la consideración de que no estamos en peligro por ellos. Los vemos, al mismo tiempo, como temibles e inocentes y cuanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad (TS: 189).

Así, frente a la narración de un evento horroroso el espectador se deleita al redescubrir su propia condición de tranquilidad y bienestar. Esta explicación que da cuenta de por qué agrada lo terrible, típica del planteamiento moderno sobre el tema, no la

<sup>4</sup> Para una exposición del tema de lo sublime desde sus orígenes antiguos hasta su recepción y problematización modernas y contemporáneas, véase Acosta López 2012.

<sup>5</sup> Para profundizar sobre el tema de lo sublime y su génesis en la época moderna, véase Scheck 2009. En este artículo, Scheck subraya la importancia de autores como Addison y Burke en la formulación de la idea filosófica de lo sublime que luego se hará presente en pensadores como Kant y Schiller. Véase también Scheck 2013, escrito en el cual se analiza cómo las nociones de lo bello y de lo bueno, que, si bien se presentaron durante el siglo XVIII como contradictorias y, por momentos, excluyentes (como creemos que ocurre en el caso de Hume) luego tendieron a armonizarse al presentarse el sentimiento de lo sublime como posibilitador de inspiración y entereza morales (tal como ocurre en el pensamiento de Kant).

encontramos en los escritos de Hume. Ahora bien, si en el *Tratado de la naturaleza humana* aparece delineado el primer paso en vistas del reconocimiento de este singular placer al considerar la grandeza como una de las cualidades que generan deleite, este intento se desdibuja en los escritos posteriores. En lo que sigue, intentaremos explicar el origen de dicha desaparición u omisión, en vistas de poder explicitar frente a qué objetos o en qué situaciones tiene lugar el placer estético para Hume.

Una de las narraciones elegidas por quienes analizan la experiencia de lo sublime es la del naufragio con sobrevivientes.<sup>6</sup> En ella, cuanto más fuertes y vívidos sean presentados el dolor y la desesperación de los marineros y la tripulación, más se deleitará el público. Y según Addison estas “descripciones de tormentos, heridas, muertes y otros infortunios” son agradables debido a que la imaginación realiza una reflexión imperceptible sobre la propia condición de espectador y se descubre felizmente libre de tales calamidades. De acuerdo con esta explicación el sentimiento de agrado no tendría por qué anularse en el caso de que tales catástrofes en lugar de ser leídas o representadas en una pintura u obra teatral fueran vivenciadas y el público se transformara en un espectador a salvo de la escena. Y es precisamente respecto de esta posibilidad que podemos observar una clara diferencia con la filosofía humeana. Para Hume la observación directa de las desgracias humanas genera un sentimiento muy diferente al del agrado dado que, de acuerdo con el principio de simpatía, estas no son asimiladas de igual manera que las catástrofes naturales. Estas últimas, pueden generar horror e incluso

<sup>6</sup> El tema del naufragio fue uno de los preferidos de artistas y filósofos románticos. Así y todo, esta temática también aparece en los poetas antiguos. Pseudo- Longino, por ejemplo, analiza la descripción de un naufragio con sobrevivientes en *De lo sublime*, capítulo X, escrito que fue ampliamente difundido durante el siglo XVIII.

admiración, en tanto que la contemplación directa del sufrimiento humano da lugar a la tristeza y la compasión. Así leemos en el *Tratado de la naturaleza humana*: “La vista de una ciudad incendiada y reducida a cenizas produce en nosotros sentimientos de benevolencia, porque participamos tan intensamente en los intereses de sus desgraciados habitantes que deseamos su prosperidad a la vez que sentimos su adversidad” (THN: 388). No hay lugar en la descripción dada por Hume para sentimiento de agrado o placer alguno, y al ser el principio de empatía la base de la moralidad el filósofo no incluye –sin más– el deleite de lo sublime en sus reflexiones sobre el gusto. Ahora bien, si para Addison tanto la visión real de una ciudad en llamas o de un naufragio como su relato pueden ser placenteras, queda por analizar si para Hume la representación artística de tales desgracias ajenas puede agrandar y por qué.

### UN PLACER INEXPLICABLE

Todo indica que, al escribir el ensayo *Sobre la tragedia*, publicado en 1757, Hume había identificado con claridad el tema que estamos analizando. En sus primeras líneas leemos: “Parece un placer inexplicable el que los espectadores de una tragedia bien escrita obtienen del pesar, el terror, la angustia y otras pasiones que, en sí, son desagradables e inquietantes” (EMPL: 216). Así, el goce que experimentamos con las tragedias, que tanto atrajeron la atención de los pensadores modernos, no es ajeno a Hume,<sup>7</sup> que admite que este tipo de representaciones son placenteras pero que considera, a su vez,

<sup>7</sup> En el momento en el que Hume escribe sus ensayos la noción de “lo trágico” no había alcanzado el desarrollo filosófico que tendrá luego, en Alemania, de la mano de pensadores como Kant y Schiller. Es muy probable, entonces, que, al hablar de la tragedia, Hume se refiera a una forma literaria antes que a lo trágico como una idea filosófica acabada. Sobre esta distinción véase Garelli y Gentili 2015.

inexplicable –en principio– el deleite que suscita la puesta en escena del sufrimiento y de los tormentos de otros. Antes de brindar su propio parecer sobre el tema, el filósofo da a conocer y examina el punto de vista de dos de sus contemporáneos. El primero, que le atribuye al abad Dubos, indica que el deleite frente a la representación de acciones horrorosas tiene lugar debido a que la mente, al ser avivadas sus pasiones, se ve librada del tedio en el que se encontraba y pasa a sentir una sensación de agrado. La crítica que el mismo Hume realiza a esta posible solución es que no da cuenta del tipo de placer del que se trata: “Es seguro que el mismo objeto de angustia que complace en la tragedia, si lo tuviéramos delante de nosotros en realidad, nos provocaría la más genuina incomodidad, aunque resultara ser el medio más eficaz contra la languidez y la indolencia” (Hume, EMPL: 218). Pero tampoco podemos explicar esta experiencia a la manera de Fontenelle, quien sostiene que la sensación de agrado sobreviene a la mente cuando advierte que está en presencia de una ficción, porque según Hume también el relato de calamidades verídicas puede ser placentero. Así, el autor de los *Ensayos morales, políticos y literarios* lleva al lector a una situación muy particular: se propone analizar por qué ciertos eventos terroríficos una vez incorporados en una narración o representados en una obra teatral son agradables. El ejemplo que ofrece es el del discurso de Cicerón en el juicio contra Verres, en el cual se exponen los horrores sufridos por el pueblo siciliano que estaba bajo su mando. Y la experiencia de los presentes al escuchar el relato es única y singular: “A la vez que provocaba las lágrimas en los jueces y en todo el auditorio, los deleitaba en sumo grado y expresaban la mayor satisfacción con el orador” (EMPL: 219). Ahora bien, la explicación que brinda el filósofo de este extraordinario deleite no es novedosa y está ya anunciada en la primera frase de su ensayo cuando nos dice que “una tragedia bien escrita” es agradable. Así, luego de analizar con atención esta compleja emoción, Hume realiza una reflexión un

tanto sintética: “Respondo: este extraordinario efecto procede de la elocuencia misma con la que se presenta la escena melancólica” (EMPL: 219). De esta manera, son la belleza y la armonía de la composición las que, finalmente, explican el placer que se experimenta al sentir vivamente el dolor ajeno.

A nuestros ojos es al menos llamativo que Hume, luego de haber reconocido como fuentes del gusto la novedad, la utilidad, la armonía y la grandeza, y después de haber brindado una aguda caracterización del deleite que acompaña a ciertas pasiones tristes y melancólicas, dé una explicación del placer de lo sublime semejante a la de Pseudo-Longino, esto es, que opte por considerar que el goce que suscitan ciertas obras radica en la excelencia y la armonía de su composición. Consideramos, por lo tanto, que la clave para comprender la exclusión de lo sublime en su formulación moderna, tal como la hemos apreciado en los artículos de *El espectador* de Addison, por parte de Hume es debida a la imposibilidad de reconciliar este particular placer con aquello que constituye la base de la moral, esto es, el principio de simpatía. Si el daño y el sufrimiento ajenos pueden generar tanto el deleite como la censura, la moral misma se ve amenazada. Desde esta perspectiva, la explicación que propone el filósofo del placer de lo sublime deja de aparecer como una cómoda y deseada vuelta a los ideales estéticos de la antigüedad y se presenta, más bien, como un remiendo provisorio que pretende ocultar la rasgadura inevitable entre el goce estético y el deber moral. Dos ámbitos que, en el planteamiento de Hume, quedan escindidos.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Véase Fiel 2014. Según Fiel el placer de lo sublime tiene lugar cuando lo horroroso, lo espantoso, aparece regido por la memoria (esto es, en un discurso o relato con sentido) y es la identidad la que se impone, no las pasiones. En caso de prevalecer las pasiones lo que el sujeto experimenta es, efectivamente, terror, congoja y miedo, sin rastro de deleite. Si bien esta lectura es consistente (aunque no problematiza las

El mismo parecer del filósofo respecto de la preeminencia de los juicios morales por sobre los estéticos se evidencia en el ámbito del estudio de la historia. Es sabido, aunque no siempre reconocido y justamente valorado, el papel central que tiene el examen de los eventos del pasado para Hume, no solo por el hecho de dedicarse él mismo a la escritura de la *Historia de Inglaterra* y de ser reconocido en su época como historiador antes que como hombre de letras, sino también por la importancia que posee este tipo de indagación para una filosofía basada en la experiencia. En un ensayo muy corto publicado por primera vez en 1741 y por última en 1760, Hume realiza una defensa del estudio de la historia por sobre la lectura de obras ficcionales (véase Francesconi 2003: 45-72). El estudio de la historia ofrece una representación de la humanidad más acorde con las pasiones que movilizan, en efecto, el corazón humano y amplía, por esto mismo, el ámbito de la experiencia en materia de política, de comercio, de religión y de la producción de las artes y las ciencias. La historia pone ante nuestros ojos, según Hume, al conjunto de la humanidad. Y el punto de vista del historiador es considerado, gracias a la distancia que lo separa de lo narrado, como el que mejor representa el universo de las acciones humanas. Pero esta observación distante del objeto de estudio no excluye la influencia del sentimiento moral, es más, sería una falta reprochable a cualquier historiador que efectivamente lo hiciera.

---

nociones de memoria presentes en el *Tratado*: como reproducción de un orden o como copia) creemos que pasa por alto uno de los problemas que consideramos centrales en el análisis humeano de lo trágico, esto es, la valoración moral que suscita en el sujeto el sufrimiento ajeno. En el caso de la lectura de un relato histórico, por ejemplo, en el cual se narran las calamidades infligidas por unos seres humanos a otros, la emoción que se suscita (o que debería suscitarse) según Hume en el lector es un sentimiento de condena moral, ya sea que medie o no la memoria, tal como desarrollamos a continuación.

Los relatos que describen los eventos pasados tienen para Hume como fin instruir y su formulación, por lo tanto, ha de estar exenta de pasiones violentas y de intereses particulares del narrador que no permiten una comprensión cabal de los móviles y de las consecuencias de los actos y de las convicciones de los grupos humanos de otros tiempos. Ahora bien, las enseñanzas de la historia no pueden separarse del sentimiento moral que acompaña la observación de cualquier acción humana. Así leemos al final del Libro III del *Tratado de la naturaleza humana*: “Una mala acción nos parece igual de censurable si la hemos conocido por la historia [*history*] que si ha tenido lugar cerca de nosotros y hace unos días” (THN: 584). Al reflexionar sobre los actos de los que tenemos noticia a través de los escritos de los historiadores sentimos por empatía aversión o aprobación, pasiones apacibles que son la base de los juicios morales. El filósofo incluso agrega en el ya citado ensayo *Sobre el estudio de la historia* que si la poesía puede llegar a opacar con sus colores brillantes el vicio y la filosofía incluso olvidarse de las distinciones morales con sus sutilezas, esto es algo que no le ocurre a la historia, puesto que “los historiadores han sido los verdaderos amigos de la virtud”, esto es, han representado la naturaleza humana en su realidad concreta, y han valorado las acciones de los hombres de acuerdo con lo que dictaba su sentimiento.<sup>9</sup>

Así, respecto de la lectura y la escritura de textos de historia se confirma lo que observamos al analizar el goce estético en las obras trágicas, esto es, que frente a la descripción del sufrimiento humano

---

<sup>9</sup> Véase *EMPL*: 567. En este pasaje del ensayo Hume reivindica a Maquiavelo como historiador y lo distingue de su papel como político. En sus apreciaciones políticas “considera el envenenamiento, el asesinato y el perjuicio artes legítimas del poder”. Pero al narrar la historia de un reinado o una república “muestra tan viva indignación con el vicio, y tan cálida aprobación de la virtud” que encarna sin doblez la figura del historiador que tiene en mente el filósofo.

no podemos más que entristecernos y mostrar desaprobación. El principio de empatía (basado en la ley asociativa de la semejanza que para Hume es la que mayor impronta deja en la mente) al ser constitutivo de nuestra naturaleza impone la aprobación o el repudio morales respecto de las acciones humanas. No es casual, por lo tanto, que al analizar el discurso de Cicerón sobre las calamidades sufridas por los sicilianos por mano de Verres, Hume sostenga que en el auditorio prima la desaprobación moral y que el goce estético es debido al modo en el cual el orador articula su relato. Efectivamente, es la manera en el cual se presentan y se enlazan los eventos aquello que agrada. Resta examinar si para el autor de *Sobre la tragedia* es posible identificar un modelo, un esquema o un arquetipo de belleza que encarnan los relatos que generan deleite.

#### SOBRE LA POSIBILIDAD DE UN MODELO DE BELLEZA EN LA ORATORIA

En el escrito titulado *Sobre la elocuencia*, publicado en 1742, Hume analiza la declinación de la oratoria moderna en comparación con la antigua. La particularidad de la elocuencia, a diferencia del resto de las artes que guían la producción de sus obras y su correspondiente valoración por la opinión de personas idóneas,<sup>10</sup> es que no puede pretender jueces especialistas, por el contrario, es el público no erudito el que da el veredicto acerca de la calidad y la valoración de los discursos. ¿Cómo puede, entonces, una audiencia legítima identificar las verdaderas obras del genio orador, más aún en una época en la cual son escasas o inexistentes, y distinguirlas de las “adulteradas bellezas

---

<sup>10</sup> Hume propone el criterio del parecer de los jueces idóneos en su ensayo *Sobre la norma del gusto*, del cual no nos ocupamos en este estudio. Consideramos, así y todo, que la norma propuesta por el filósofo tiene como fin guiar los juicios estéticos en el espacio común del ámbito de la conversación, no modificar el sentir subjetivo de manera inmediata. Véase Gurstein 2000.

de una imaginación caprichosa” tal como las llama el filósofo? A esta pregunta Hume responde:

aunque un orador mediocre pueda triunfar durante largo tiempo y ser estimado perfecto por el vulgo, que se siente satisfecho con sus logros e ignora sus defectos, cuando surge el verdadero genio, atrae hacia sí la atención de todos e inmediatamente se comprueba su superioridad respecto a su rival (*EMPL: 107*).

Así, tal como leemos en la cita el verdadero orador ostenta una superioridad que es inmediatamente advertida por la audiencia. Es más, en el ensayo que estamos analizando incluso se afirma que las obras del genio, como sin lugar a duda es el caso de los discursos de Cicerón, se destacan del resto por ser amadas y admiradas “naturalmente”. Ahora bien, si en la elocuencia las obras del genio son reconocidas porque promueven naturalmente la maravilla y la aprobación de los espectadores, entonces, el problema es cómo identificamos estas producciones, ya que parecería que existe algo en la composición misma (cierto arquetipo o criterio de belleza) que nos obliga, por decirlo así, a proferir un juicio estético afirmativo sin ser guiados únicamente por nuestro sentimiento de placer y disgusto. En lo que sigue intentaremos dirimir esta cuestión que nos remite al tema de si es posible identificar y señalar un conjunto de características que hacen que una creación se distinga del resto por su belleza. Propiedades que encarnarían, sin lugar a duda, las obras del genio orador, constituyéndose en modelo para las futuras producciones artísticas y en criterio para las valoraciones en materia de gusto.

En las ediciones de 1748, 1750 y 1768 de lo que hoy conocemos como la *Investigación sobre el entendimiento humano*, la Sección III, que en

su versión final llama la atención por su brevedad, continúa luego de la enumeración de los principios de asociación ya mencionados y desarrollados en el *Tratado de la naturaleza humana* con una extensa explicación de “los efectos de esta conexión sobre las pasiones y la imaginación”. En dicha explicación, Hume discurre sobre los aspectos más importantes que debe tener en cuenta todo escritor al dirigirse al público. Así, de igual manera que en todas las acciones humanas se puede entrever un propósito (explícito o implícito) orientado a procurarnos la felicidad, es evidente que todo artista tiene en mente un diseño o bosquejo de aquello que pretende sacar a la luz. Y Hume afirma además que dicho plan es una exigencia que deben cumplir todas las obras del genio:

En todas las composiciones del genio, por lo tanto, es necesario que el autor tenga algún plan u objetivo. Y aunque se vea apresurado en su ejecución por la vehemencia de su pensamiento, como en una oda; o lo abandone a la ligera, como en una epístola o un ensayo, debe aparecer alguna meta o intención en la primera disposición, si no en la composición de todo el trabajo. Una producción sin un diseño se parecería más a los desvaríos de un loco que a los sobrios esfuerzos del genio y la erudición. (*EHU: 20*)<sup>11</sup>

Tal como leemos en la cita, una creación sin un diseño se parecería más a los sinsentidos de un loco que a las producciones del genio. Y en estas últimas se evidencia siempre una planificación, tanto en el boceto inicial como en la obra acabada. Efectivamente, la intención y el propósito del autor son más que relevantes para Hume en el momento de apreciar y evaluar una obra de arte. La gran pregunta es

---

<sup>11</sup> La traducción es nuestra. La numeración de páginas corresponde a la edición de Stephen Buckle, ya que en la de Selby-Bigge no se encuentra el resto de la Sección III.

si dicho plan debe seguir una regla determinada a fin de satisfacer un arquetipo de belleza.

Respecto de cualquier tipo de escritura Hume sostiene que, dado que es imposible que quien esboce algún relato carezca de planificación alguna, los eventos, los personajes y las acciones que se narran deben estar siempre entrelazados y conectados entre sí. En palabras del filósofo: “Deben estar relacionados entre sí en la imaginación y formar un tipo de *unidad* que los ponga bajo un plan o una perspectiva que responde al objetivo o fin del escritor en su primer proyecto” (*EHU*: 21; la cursiva es de Hume). Los acontecimientos que se presentan en cualquier crónica, historia, fábula, novela o cuento fantástico poseen (y deben poseer) unidad, esto es, se presentan al lector u oyente de manera tal que este pueda apreciar las conexiones que los vinculan entre sí. Y es a través de estos vínculos que se evidencia el diseño propuesto por el autor, diseño que varía de acuerdo con el género literario elegido. Es relevante detenernos en el análisis de este requerimiento que según Hume deben cumplir las producciones literarias a fin de determinar si la unidad en la trama de acontecimientos es propuesta por el filósofo como criterio de belleza y armonía en las obras de arte y, en especial, en los discursos del genio orador. Respecto de este tema la pronta filiación de las opiniones vertidas por Hume en la *Investigación del entendimiento humano* con las de su predecesor y maestro Hutcheson es más que tentadora y, a primera vista, casi evidente<sup>12</sup>. Hutcheson sostiene que percibir la unidad en la diversidad es, en efecto, lo que permite identificar aquello que es bello y armonioso. Los juicios estéticos no son, por ende, subjetivos, sino que poseen un respaldo en dicho

<sup>12</sup> De hecho, en una nota al pie del texto que estamos comentando, Buckle indica que la unidad en la diversidad es un criterio estético mucho más claro en la filosofía de Hutcheson.

arquetipo de belleza que no depende de los sentimientos o pareceres particulares en materia de gusto (véase Hutcheson [1725] 1992: 14-24). La cuestión, por lo tanto, es determinar si el requerimiento humeano de unidad en la diversidad es un criterio o norma en materia estética que guía y determina los juicios de gusto.

Ahora bien, si releemos la primera cita de la *Investigación sobre el entendimiento humano* que hemos incluido más arriba podemos advertir que la exigencia de unidad en la diversidad de eventos y acontecimientos que se incluyen en un relato no es, propiamente, un criterio que permita distinguir las composiciones bellas y armoniosas de aquellas que no lo son. Por el contrario, las narraciones que carecen de unidad son, tal como las llama Hume, sinsentidos, “*the ravings of a madman*”. El filósofo sostiene, efectivamente, que las obras geniales evidencian un diseño que articula los personajes y las acciones que se presentan en una producción literaria. La pregunta, entonces, es si dicho requerimiento no es común a cualquier discurso con sentido. Si esto es así, la exigencia de unidad en la diversidad no funciona como un criterio estético y, por lo tanto, no permite la identificación de obras bellas, armoniosas o geniales. Si analizamos a la luz de esta pregunta la Sección III de la *Investigación sobre el entendimiento humano* en su versión completa, podemos advertir que para Hume “cierta unidad es necesaria en todas las producciones, no puede faltar en la historia más que en cualquier otra” (*EHU*: 25). En la composición de novelas, de poesías, de biografías, de estudios de historia, de crónicas, de ensayos, en fin, de cualquier relato con sentido, la unidad es un criterio que el autor tiene en mente y plasma en su creación. Y de acuerdo con el objetivo que persiga la narración (entretenimiento, instrucción, etc.), variará el modo en el cual se vinculen los distintos elementos del relato. Así, cierta unión y coherencia son requisitos que debe cumplir ya no solo quien se propone componer una obra acabada, sino todo aquel que

quiera expresarse evitando disparates y desvaríos. Si esta lectura no es errada (y creemos que no lo es porque en ninguno de sus escritos Hume señala que la unidad en la diversidad sea un arquetipo de belleza), en todas las composiciones del genio es un requisito que exista cierto diseño e intención manifiestos, al igual que estos son imprescindibles en cualquier discurso articulado. De esta manera, no es la unidad misma la que nos permite identificar las obras geniales, sino, en todo caso, algún tipo particular de unión. Pero Hume no menciona en ninguna de sus reflexiones sobre los principios de asociación (ni en aquellas sobre cuestiones estéticas en general) este tipo especial de unión.

Volviendo al tema con el que iniciamos este apartado, esto es, si existe o no un arquetipo de belleza que encarnan las obras del orador reconocido podemos encontrar, a la luz de lo antes expuesto, una nueva respuesta que concilia, en parte, las distintas afirmaciones realizadas por Hume. En *Sobre la elocuencia* leíamos que el verdadero orador es reconocido por todos e “inmediatamente se comprueba su superioridad respecto a su rival”. Ahora bien, si no existe un modelo de belleza y armonía que encarnen las obras del genio orador, ¿cómo es advertida e identificada su superioridad? La respuesta a este interrogante puede encontrarse en el mismo ensayo que acabamos de citar, puesto que, si es posible llegar a reconocer la supremacía de ciertas creaciones, es debido a “la comparación y reflexión” que realiza la mente entre las distintas producciones artísticas que se presentan (véase *EMPL*: 107). De hecho, es al ser comparado con un rival mediocre que brillan las bondades del verdadero orador y pueden apreciarse en toda su magnitud. Así, cuando Hume afirma que las obras geniales “atraen naturalmente” lo que está indicando es que lo hacen a través del proceso más corriente del que disponemos los seres humanos, esto es, a través de

la experiencia compartida.<sup>13</sup> Y decimos que es la experiencia compartida dado que, aunque el sentimiento de agrado y desagrado sea algo personal y privado, es siempre con otros que se cultiva el buen gusto y es en sociedad que se disfruta de los placeres estéticos. Las obras del genio orador, entonces, son recibidas por el público al igual que cualquier producción artística. Y es a través de la reflexión y la puesta en común de los distintos puntos de vista que se va forjando un juicio estético determinado, juicio que expresa la superioridad de algunas composiciones por sobre otras. Al igual que cualquier valoración estética es debida al sentir individual, en el reconocimiento de una obra como obra del genio orador no hay nada objetivo que permita atribuirle superioridad por sobre otras producciones. El sentimiento subjetivo es la única base a partir de la cual se determina nuestro parecer en materia de gusto. Y este sentimiento de gusto varía y puede modificarse tanto a través de la experiencia y la práctica de un arte como al escuchar y reflexionar sobre las opiniones de jueces idóneos y de los mismos creadores cuando dan a conocer el propósito y la finalidad de sus obras.

Esta idea según la cual las creaciones del genio solo son reconocidas a través de la comparación y la experiencia compartida obtiene

---

<sup>13</sup> Sin lugar a duda, el adjetivo “natural” no es unívoco en la obra de Hume. En el caso que estamos analizando consideramos que el significado del vocablo en cuestión no se contrapone a la experiencia de un hábito repetido, por el contrario, natural es todo lo que se sigue de una práctica afianzada e interiorizada, es aquello que se siente como propio. Lo opuesto a algo natural, en el sentido que le estamos atribuyendo al término, sería aquello que es impuesto (como cuando debemos obedecer una ley de justicia para evitar el castigo que sufriríamos de no hacerlo). Tal como indica Kenneth R. Merrill, el mismo Hume sostiene en el *Tratado de la naturaleza humana* que el adjetivo natural es “ambiguo y equívoco” (véase *THN*: 474), y analiza tres sentidos que atribuye el filósofo a este término. El que hemos adoptado corresponde al tercer sentido expuesto por Merrill, es decir, lo natural como opuesto a lo artificial. Véase Merrill 2008: 197-199.

ulterior justificación en los párrafos finales del ensayo titulado *Sobre la sencillez y el refinamiento en la escritura*. En ellos Hume advierte que las obras que tal vez nos atraigan en un primer contacto, luego no lo hacen al volver sobre ellas, porque “la mente anticipa la idea, y esta ya no le afecta”. Por el contrario, las obras que muestran su superioridad son aquellas en las que “cada verso, cada palabra, tiene su mérito, y nunca me canso de su lectura” (EMP: 195). La supremacía de ciertos escritos, por lo tanto, no puede constatarse en su primera aparición, no hay nada en las composiciones que en sí mismas nos permitan advertir su superioridad de manera inmediata. Es solo después de volver sobre ellas reiteradas veces que nos es dado afirmar que son dignas de admiración por sobre otras producciones literarias. Parafraseando al filósofo, podemos decir que las obras destacadas son aquellas que “siguen estando frescas luego de leerlas cincuenta veces”. Y es, precisamente, esta experiencia repetida a través de la relectura la que, juntamente con la comparación y la reflexión, nos permiten advertir la supremacía de ciertas realizaciones artísticas.

Si volvemos al análisis del placer experimentado por la audiencia de los discursos de Cicerón, no resta más que repetir que la alusión de Hume al modo en el cual está compuesto el relato como el motivador del deleite no encuentra respaldo en otras obras del filósofo. Efectivamente, en ninguno de sus escritos sobre cuestiones de gusto encontramos al menos indicios que deliñen las reglas a seguir a fin de lograr (y de identificar) una composición bella. El agrado y desagrado se originan y se manifiestan, según Hume, en el ámbito de la propia sensibilidad. Ahora bien, los sentimientos fluyen, en el marco del pensamiento humeano, a partir de un presupuesto no siempre identificado y analizado por los estudiosos de este tema que examinaremos a continuación a la luz de la ya mencionada escisión entre el ámbito de la moralidad y de los juicios de gusto.

## EL PRESUPUESTO ANTROPOLÓGICO DE LA SENSIBILIDAD

Hume, a diferencia de algunos de sus contemporáneos, no considera que el sentimiento de gusto y el sentimiento moral se correspondan con dos facultades distintas de la naturaleza humana. Ambos surgen de la misma sensación original e inmediata de agrado y desagrado que sentimos frente a determinados objetos que valoramos, a su vez, de acuerdo con el sentimiento que experimentamos en su presencia. Tal como lo indica en *Una disertación sobre las pasiones*, un calor moderado nos agrada en tanto que si es excesivo nos molesta y, sin que nada cambie más que la intensidad en nuestra percepción, las sensaciones que experimentamos son completamente disímiles. Al mismo tiempo, todo aquello que consideramos agradable o desagradable genera pasiones (o impresiones de reflexión), como la alegría, la tristeza, la pena, etc. Y al ser los sentimientos morales y de gusto, precisamente, pasiones, se originan (como todas ellas) a partir del gusto o disgusto que nos invaden en presencia de determinados objetos y acciones. Así, en las primeras páginas del libro II del *Tratado de la naturaleza humana*, leemos:

Las impresiones de reflexión pueden dividirse en dos clases: *serenas y violentas*. El sentimiento de la belleza o fealdad de una acción, de una composición artística y de los objetos externos pertenece a la primera clase. Las pasiones de amor, odio, tristeza y alegría, orgullo y humildad, son de la segunda (THN: 276).

El sentimiento de gusto es, entonces, una impresión vívida de agrado o desagrado que al hacer su entrada en la mente no la perturba o violenta, como sí ocurre con otras pasiones (aunque el mismo Hume admite que esto es relativo, sobre todo en el caso del gusto en el cual la mente se agita y moviliza). El sentimiento moral también es una

pasión serena que se presenta frente al agrado y el desagrado que generan en nosotros las acciones de otros hombres, pero supone que, gracias a la empatía, el sufrimiento ajeno sea sentido como propio. El ámbito de las cuestiones de gusto, por su parte, implica el fluir libre de las pasiones, sin que estas sean copias o reflejos del sentir de otros, tal como hemos indicado más arriba.

El placer estético es, por lo tanto, el espacio en el cual se desarrolla y afirma nuestra singularidad y el modo particular de percibir el mundo que nos rodea. Si la imaginación establece las regularidades que rigen los objetos físicos (según las leyes de asociación) y la justicia determina lo permitido y lo prohibido (en base a nuestra empatía o sentimiento humanitario), la esfera del goce estético se presenta libre de restricciones. En cuestiones de gusto la mente puede seguir sus inclinaciones e impresiones de agrado y desagrado sin más limitaciones que la propia sensibilidad. Pero los seres humanos también buscamos, según la filosofía humeana, compartir nuestras apreciaciones de gusto y esto responde a una concepción antropológica más general a la que suscribe el filósofo.

Al pensar algo semejante a un estado de naturaleza, esto es, al sugerir cuáles son las regularidades e instintos elementales presentes en los seres vivos, Hume lejos está de suponer una guerra de todos contra todos. Tampoco conjetura paraísos privados de sufrimiento y violencia. Las tendencias que se dan en el mundo animal y, por ende, en el de los hombres, no se extinguen en la vida en sociedad, por el contrario, la posibilitan. Así leemos en el *Tratado de la naturaleza humana*:

En todas las criaturas que no se devoran a otras ni se hallan agitadas por violentas pasiones aparece un notable deseo de compañía, que las lleva a agruparse, a pesar de que con ello no

se propongan alcanzar ventaja alguna. Esto se ve de forma aún más notable en el hombre, que es la criatura que más ardiente deseo de sociabilidad tiene en el universo, y que está dotada para ello con las mayores ventajas. No podemos concebir deseo alguno que no tenga referencia a la sociedad. La soledad completa es posiblemente el mayor castigo que podamos sufrir. Todo placer languidece cuando no se disfruta en compañía, y todo dolor se hace más cruel e insoportable (THN: 363).

El instinto primario al que responden todos los seres del universo es la búsqueda de compañía, incluso sin que ello reporte beneficio ulterior alguno. El estar con otros –siempre que no medien pasiones violentas– es de por sí agradable y es la base que permite la aparición de otros placeres. Dado que tanto la imaginación como las pasiones se mantienen activas al estar con otros, en soledad todo deleite desaparece y la mente languidece abandonada a sí misma. Así, en el aislamiento difícilmente se encuentre disfrute alguno, dado que este mismo estado implica de suyo una existencia penosa y abocada a la mera sobrevivencia. La vida en conjunto entre seres “que no se devoran” posibilita la aparición de placeres (y también de sufrimientos y de penas) que mantienen la mente activa y garantizan que la vida se prolongue y que no consista en la pura subsistencia.

Luego de comparar la condición de los seres humanos con el resto del mundo animal, Hume da un paso más y sugiere que si dispusiéramos incluso de las capacidades de una divinidad creadora y rectora del universo, seríamos desdichados en soledad. La alegría misma es impensable en un ser solitario, por más que pudiera gobernar las fuerzas naturales a su antojo y beneficio. La humanidad es la mejor preparada del mundo animal para la vida en común y tiende a ella a pesar de los inconvenientes que esta misma convivencia le procura, pues sin ella perecería o tendría una

existencia miserable. Porque la mente, a fin de no caer en un estado de melancolía y tedio que supone su inacción y su fin, “está animada por la simpatía y no tendría fuerza alguna si hiciéramos entera abstracción de los pensamientos y sentimientos de otras personas” (THN: 363). Y esta simpatía, entendida como una tendencia general de los seres humanos y de otras especies, es la base antropológica a partir de la cual emergen las sensaciones de agrado y desagrado y, por ende, los sentimientos morales y de gusto. Decimos que la simpatía opera aquí como una tendencia general que reaviva la imaginación y las pasiones, y no estrictamente como un principio que hace que una idea pase a ser una impresión, tal como vimos que ocurre en el ámbito moral. La simpatía, como propensión a llevar una vida en común, es la que posibilita el abanico de pasiones que mantienen activa la mente, porque la mirada y el sentir de los otros avivan nuestras propias emociones. Así, los placeres estéticos son posibles en la vida en común debido a que, aunque no siempre lleguemos a un acuerdo respecto de qué es agradable y desagradable, es en compañía que la mente puede desplegar sus pasiones y poner en marcha el uso libre de la imaginación.

De esta manera, el sentimiento de gusto tiene lugar cuando la imaginación en su uso libre está unida a las pasiones de agrado o desagrado que experimentamos serenamente y en compañía de otros. Pero, si bien tanto la moralidad como el placer estético son pasiones serenas, para Hume la aprobación y el repudio morales se imponen sobre el sentimiento de gusto porque la simpatía (en tanto que principio que transforma una idea en impresión) tiene una influencia predominante en la mente humana y su intensidad es superior a la suave tendencia a buscar compañía.

## CONSIDERACIONES FINALES

El placer de lo sublime que Hume parecía admitir en el *Tratado de la naturaleza humana* al incluir la grandeza como una de las cualidades que agradan no encuentra en esta primera obra una explicación que permita comprenderlo en toda su complejidad. El punto de vista de Addison, común a muchos pensadores del siglo XVIII, según el cual el deleite frente a algo grande, horroroso o sorprendente proviene de la reflexión que hacemos sobre nuestra propia condición a salvo de la escena, no es compartida por Hume porque es incompatible con la simpatía moral que es el fundamento de todas las obligaciones para con los otros. Así, si la ley de semejanza está a la base de toda asociación de ideas, la simpatía moral, cuya intensidad es superior ya que es el único principio según el cual una idea pasa a ser una impresión, irradia toda su influencia en el ámbito de las pasiones. Teniendo en cuenta esta incompatibilidad, que excluye la posibilidad misma del goce estético frente a la observación directa del sufrimiento humano, no es llamativo que Hume no se explye en su primera obra sobre el placer de lo sublime tal como es presentada por varios de sus contemporáneos.

Así y todo, es sabido que muchos temas postergados en el *Tratado de la naturaleza humana* por decisión de su autor son retomados en escritos posteriores, algunas cuestiones de estética son un claro ejemplo de esta elección y aparecen desarrolladas con más detalle en *Sobre la norma del gusto*. En este sentido, en *Sobre la tragedia* se plantea –tal como hemos visto– el análisis del singular placer que sentimos frente a la representación de las angustias y las calamidades ajenas, y la conclusión sintética a la que arriba Hume es que dicho goce es debido a la manera en la cual está compuesta la obra en cuestión. Ahora bien, si la unidad en la conexión de eventos debe ser entendida como un criterio de sentido más que como un estándar

estético, podemos afirmar que ni en este ensayo ni en ningún otro Hume indica cuál es el modelo o arquetipo que debe seguir una obra (sobre todo en la oratoria) para ser considerada agradable. Así, el extraño placer que bien se describe en *Sobre la tragedia* al no ser retomado en otros escritos y no explicitarse qué hace que la composición de una obra sea bella, permanece inexplicable en el marco de la filosofía humeana.

Asimismo, cabe destacar que la dificultad y la imposibilidad de dar cuenta del placer de lo sublime se profundizan debido a ciertos rasgos que caracterizan el ámbito de la sensibilidad en el pensamiento de Hume; esto es, que el sentimiento moral y el de gusto no son independientes ni responden a principios diferenciados. De esta manera, y dado que las valoraciones de gusto y las morales no pueden distinguirse más que por la intensidad de las emociones, la aprobación y el reproche moral (pero sobre todo este último) se imponen frente a las valoraciones estéticas excluyendo cualquier tipo de goce frente al sufrimiento humano. Si a esto sumamos la tendencia a buscar compañía y evitar la soledad como el trasfondo a partir del cual emergen y se vivifican todas las pasiones, es aún más clara la prevalencia de la simpatía moral por sobre cualquier otro principio (ya sea egoísta, altruista o comparativo) frente a la pena y el dolor humanos.

La aceptación de estos presupuestos de la sensibilidad, comunes a muchos pensadores ilustrados, configura en la filosofía de Hume una noción de la naturaleza humana capaz de ser, no sin esfuerzo, modificada y mejorada. No es este el momento de evaluar la fe de nuestro pensador respecto de los móviles de las acciones humanas en comunidad, confianza esperanzadora que raramente pueda confirmarse a través de alguna investigación empírica. Baste, para concluir, con decir que estas preconcepciones son las que posibilitan

y direccionan la lucha de la filosofía –siempre en desventaja– contra la superstición y las pasiones violentas y permiten erigir el artificio de las leyes de justicia, pero, asimismo, son las que dejan inconclusa la tarea de dar cuenta del placer de lo sublime. Así, la incipiente inclusión de este deleite en el *Tratado de la naturaleza humana* se desdibuja y se diluye en escritos posteriores no porque Hume no haya identificado este goce tan particular ni porque le haya restado importancia, sino porque es incompatible con los principios básicos de una antropología que encuentra en la simpatía moral la base de la convivencia y de la superación humanas. Simpatía moral que es, a su vez, la piedra de toque de todo el proyecto filosófico humeano puesto en marcha en los *Ensayos morales, políticos y literarios* tendiente a devolverle a los hombres cierta libertad original que les es arrebatada por los artificios de una educación y de un sistema de leyes que desconocen la naturaleza humana.

## REFERENCIAS

- ACOSTA LÓPEZ, Rosario (2012), “Desde el umbral de las palabras: sobre lo sublime a partir de Pseudo-Longino”, *Revista de Estudios Sociales*, 44: 91-101.
- ADDISON, Joseph (TS), *Los placeres de la imaginación: y otros ensayos de ‘The Spectator’* [trad. de Tonia Raquejo (Madrid: Machado libros). 1991.
- BAYER, Raymond (2014), *Historia de la estética*, trad. de Jasmín Reuter (México: Fondo Cultura Económica).
- DICKIE, George (2003), *El siglo del gusto*, trad. de Francisco Calvo Garzón (Madrid: Machado Libros).
- FIEL, David (2014), “Hume y el concepto de tragedia”, *Huellas*, 4: 235-246.
- FRANCESCONI, Daniele (2003), *L’età della storia. Linguaggi storiografici dell’illuminismo scozzese* (Bologna: Il mulino).
- GARELLI, Gianluca & GENTILI, Carlo (2015), *Lo trágico*, trad. de Eric Jalain (Madrid: Machado libros).

- GURSTEIN, Rochelle (2000), "Taste and 'the Conversible World' in the Eighteenth Century", *Journal of the History of Ideas*, 61, 2: 203-221.
- HUME, David (*THN*), *A Treatise of Human Nature*, 2 vols., ed. de David Fate Norton y Mary J. Norton (Oxford: Oxford University Press) 2011.
- \_\_\_\_ (*EMP*), *An Enquiry concerning the Principles of Moral*, ed. de Jerome B. Schneewind (Indianapolis: Hackett Publishing) 1983.
- \_\_\_\_ (*EMLPL*), *Essays, Moral, Political, and Literary*, ed. de Eugene F. Miller (Indianapolis: Liberty Fund) 1987. Disponible en: <http://www.econlib.org>
- HUTCHESON Francis [1725] (1992), *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, trad. de Jorge Arregui (Madrid: Técno).
- JACQUETTE, Dale (1995), "Hume's aesthetic psychology of distance, greatness and the sublime", *British Journal for the History of Philosophy*, 3, 1: 89-112.
- MERRIL, Kenneth (2008), *Historical Dictionary of Hume's Philosophy* (Lanham: Scarecrow Press).
- MONK, Samuel (1935), *The sublime: a study of critical theories in XVIII-century England* (New York: Modern Language Association of America).
- NOEL, Justine (1994), "Space, Time and the Sublime in Hume's *Treatise*", *The British Journal of Aesthetics*, 34, 3: 218-225.
- PSEUDO-LONGINO (2007), *De lo sublime*, trad. de Eduardo Molina y Pablo Oyarzún (Santiago de Chile: Metales Pesados).
- RADCLIFFE, Elizabeth (comp.) (2008), *A Companion to Hume* (Malden: Blackwell).
- SCHECK, Daniel (2009), "Lo sublime en la modernidad. De la retórica a la ética", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 35, 1: 35-83.
- \_\_\_\_ (2012), "El espectador y lo sublime: condiciones estéticas y exigencias éticas en Addison, Burke y Kant", *Boletín de Estética*, 22: 31-71.
- \_\_\_\_ (2013), "Lo sublime y la reunificación del sujeto a partir del sentimiento: La estética más allá de las restricciones de lo bello", *Signos Filosóficos*, 15, 29: 103-135.
- TAYLOR, Jacqueline (2008) "Hume on Beauty and Virtue", en Radcliffe (2008: 273-292).

## NOTA CRÍTICA

**Francisco Naishtat** es Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Docteur Habilité à Diriger des Recherches (HDR) por la Universidad de París 8. Investigador Principal del CONICET, se desempeña como Profesor Titular Regular de Filosofía en la Carrera de Ciencia Política de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Miembro plenario del Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF) e Investigador Asociado (Chercheur Attaché Principal) del Laboratorio de Filosofía Contemporánea de la Universidad de París 8 (LLCP), es autor de *L'action et le langage* (2010), así como de las compilaciones *Ráfagas de dirección Múltiple. Abordajes de Walter Benjamin* (2015) y *Los modos de la historia en Walter Benjamin. De la metafísica temprana al materialismo histórico* (2021, en prensa). Correo electrónico: fnaishtat@gmail.com

**HERMENÉUTICA DEL OLVIDO**  
**En torno a un poema manuscrito atribuido**  
**póstumamente a Borges**

*Francisco Naishtat*

**Francisco Naishtat**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Nacional de Buenos Aires

**Hermenéutica del olvido: en torno a un poema manuscrito atribuido póstumamente a Borges**

DOI: 10.36446/be.2021.55.257

**Resumen**

Este artículo parte de un poema manuscrito atribuido póstumamente a Jorge Luis Borges, titulado “Aquí. Hoy” y editado por el crítico colombiano Abad Faciolince. Sin entrar en el problema de la autenticidad de este poema, lo que interesa es su argumento metafísico en conexión con lo que se caracteriza aquí como una “hermenéutica del olvido”, convocando a Paul Ricœur, Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Walter Benjamin y otros filósofos que inauguraron una reflexión sobre el olvido con raíces fenomenológicas, ontológicas, antropológico-existenciales e históricas. En particular, el autor polariza un pensamiento (in)existencial del olvido a través de la noción de *Nachleben* con la que Benjamin, en su obra temprana, aborda la temática de la ruina y la espectralidad.

**Palabras clave**

Poesía; Hermeneusis; Memoria; Historia; Postvida

**Hermeneutics of Oblivion: Around an Unpublished Poem Posthumously Attributed to Borges****Abstract**

This paper is based on a handwritten poem posthumously attributed to Jorge Luis Borges, entitled “Here. Today”, and edited by the Colombian critic Abad Faciolince. Without going into the problem of the authenticity of this poem, what interests is its metaphysical argument, in its connection with what is characterized here as an “hermeneutics of forgetting”, summoning Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Walter Benjamin, and other philosophers who have inaugurated a reflection on the forgetting with phenomenological, ontological, anthropological-existential, and historical roots. In particular, the author polarizes an (in)existential thought of forgetting through the notion of *Nachleben* with which Benjamin, in his early work, approaches the theme of the ruin and the spectrality.

**Keywords**

Poetry; Hermeneusis; Memory; History; After-Life

Recibido: 03/11/20. Aprobado: 01/02/21.

**I**

*Ya somos el olvido que seremos*

El olvido aparece generalmente, en el sentido común y en la literatura, defectivamente, como un defecto de la memoria y de rango conceptual subordinado: existe, por ejemplo, un deber de memoria, pero no un deber de olvido. Sin embargo, algunos hitos conceptuales atenúan esta impresión: en la segunda de las *Consideraciones intempestivas* (1874) de Friedrich Nietzsche, “De la utilidad y perjuicio de la historia para la vida”, leemos: “Es absolutamente imposible vivir sin olvidar [...] se trata de saber olvidar adrede [...]. El sentido no histórico y el histórico son igualmente necesarios para la salud de un individuo, de una acción, de un pueblo y de una cultura (KSA 1: 251-252). Dentro de la tradición hermenéutica contemporánea, Paul Ricœur ha dedicado al tema la última sección de *La memoria, la historia, el olvido* (2000: 536- 589). Las actas del Coloquio de Royaumont, celebrado en 1993, contienen intervenciones sobre los “usos del olvido” de Yosef Yerushalmi, Nicole Loraux, Hans Mommsen, Jean-Claude Milner y Gianni Vattimo. No menos valioso son los libros de Jean-Louis Chrétien, *L’inoubliable et l’inesperé* (1991) y, más recientemente, *In Praise of Forgetting* (2016) de David Rieff.

Nuestro punto de partida en esta meditación es un poema manuscrito atribuido póstumamente a Jorge Luis Borges y titulado “Aquí. Hoy”, que diera a conocer, junto con otros cuatro sonetos inéditos, el crítico literario colombiano Abad Faciolince en 2009. Sin entrar

aquí en la polémica acerca de la autenticidad o el carácter apócrifo de este material, nos interesa la meditación del poema desde una perspectiva (*in*)existencial (Naishtat 2016) en conexión con lo que llamaremos “una hermenéutica del olvido”, asumiendo una intertextualidad marcada por fragmentos de Nietzsche, Ricoeur, Jean-Paul Sartre, Vladimir Jankélévitch, Martin Heidegger y Walter Benjamin.

Permítasenos transcribir aquí el soneto de Borges:

Ya somos el olvido que seremos.  
El polvo elemental que nos ignora  
y que fue el rojo Adán y que es ahora  
todos los hombres, y que no veremos.

Ya somos en la tumba las dos fechas  
del principio y el término. La caja,  
la obscena corrupción y la mortaja,  
los triunfos de la muerte, y las endechas.

No soy el insensato que se aferra  
al mágico sonido de su nombre.  
Pienso con esperanza en aquel hombre  
que no sabrá que fui sobre la tierra.  
Bajo el indiferente azul del cielo,  
esta meditación es un consuelo.

(Faciolince 2009)

El poema parte del *leitmotiv* “Ya somos el olvido que seremos”. El autor cruza, escatológicamente, la línea del presente con la anticipación y proyección del futuro, pero de un futuro que, *kairológicamente* (Agamben 2000), *está ya siendo*, que está ya negándonos, esto es, olvidándonos, abriendo, en el ahora-tiempo del *kairós*, mediante la forma verbal “ya somos el olvido que seremos”, el horizonte de nuestra nada, en futuro-presente, dominado por el polo destinal de la

muerte, no solo biológica, sino simbólica, esto es, del nombre y no meramente del cuerpo propio (Lacan [1963] 2002a). En un poema titulado “El suicida”, que integra *La rosa profunda* (1975), Borges apunta a nuestra muerte simbólica, no solo como un suceso terminal en la línea del tiempo vital, sino en la tonalidad del final mismo del todo, es decir, el “final de la misma manifestación” (Lipsitz 2017), de la experiencia, y por ende del nombre propio, lo que, para él, al igual que para el marqués de Sade (Lacan [1963] 2002a) y, de modo solapadamente *inexistencial*, es un consuelo:

No quedará en la noche una estrella.  
No quedará la noche.  
Moriré y conmigo la suma  
del intolerable universo.  
Borraré las pirámides, las medallas,  
los continentes y las caras.  
Borraré la acumulación del pasado.  
Haré polvo la historia, polvo el polvo.  
Estoy mirando el último poniente.  
Oigo el último pájaro.  
Legó la nada a nadie.

(Borges 1998: 434)<sup>1</sup>

Con excepción de los últimos tres versos en presente del indicativo, el tiempo verbal aquí es el futuro del indicativo. En efecto, Borges no despliega, como en el soneto atribuido, el tiempo verbal del futuro-presente en tonalidad *kairológica* de lo que está ya teniendo lugar. Sin embargo, este poema expresa, del modo más acuciante, que con nuestra muerte no solo se cierra la posibilidad de nuestro futuro, sino que incluso *el mismo pasado se borra*. Por ende, si con mi muerte todo mi pasado se borra, mi ahora-tiempo *kairológico*, que no es sino

<sup>1</sup> Agradezco al poeta y ensayista argentino Miguel Espejo el haberme indicado la relevancia de este poema en consonancia con esta meditación.

pasado de mi muerte futura, habrá sido borrado, una forma que refuta el *ego cogito* propio del presente de la conciencia, oponiendo al “pienso, existo” de Descartes en indicativo presente, un “no habré sido nunca” en futuro anterior (Lipsitz 2017), que no es sino la otra cara del primer verso de poema editado por Faciolince: “ya somos el olvido que seremos”.

Hay, sin embargo, una creencia arraigada en nuestra intuición ordinaria del tiempo acerca de la irreversibilidad absoluta del pasado, según la cual, mientras los sucesos del futuro son contingentes,<sup>2</sup> los acontecimientos del pasado revisten, una vez que han tenido lugar, un carácter absoluto e inamovible. En este sentido, Ricoeur reproduce un fragmento de Vladimir Jankélévitch en el epígrafe de *La memoria, la historia, el olvido*, que lo expresa sin reservas: “El que fue ya no puede no haber sido: en adelante, este hecho misterioso y profundamente oscuro de haber sido es su viático para siempre” (2000: x; 2008: 9).

Este carácter absoluto de lo hecho y lo sido triunfaría inclusive contra la más absoluta nada, cuyo poder no alcanzaría para borrar el más ínfimo acto ni la más ínfima criatura, con tal de que estos hayan tenido lugar alguna vez, aunque apenas fuera por el lapso de un instante. Y esto haría algo absoluto de nuestros actos, por contingentes que fueran. ¿No es, en este sentido, que se expresa Frantz von Gerlach, el héroe de la obra teatral de Jean-Paul Sartre *Los secuestrados de Altona*, cuando alega desde una grabación en *off*:

Este siglo es una mujer, da a luz. ¿Vais a condenar a vuestra madre? ¿Eh? ¿Respondedme! (*una pausa*). El siglo treinta no

<sup>2</sup> Recuérdese en este mismo sentido el alegato de Aristóteles de los futuros contingentes a través de su célebre ejemplo: “Habrá batalla naval mañana” (*De Int.*, 19a30 ss.).

responde ya. Puede que no llegue a haber más siglos después del nuestro. Puede que una bomba haya apagado un día todas las luces. Entonces todo estará muerto: los ojos, los jueces, el tiempo. Todo... Noche. ¡Oh tribunal de la noche, tú que fuiste, que serás, que eres, mira que yo también he sido! ¿Qué yo también he sido! Yo, Frantz von Gerlach, aquí, en esta habitación, me he puesto el siglo encima de mis hombros y he dicho: Yo responderé por él. En este día y para siempre. ¡Eh!, ¿qué? (Sartre 1960: 375; 1970: 883)

Sin embargo, no son pocos los alegatos filosóficos que indican una fragilidad ontológica no solo del futuro, sino asimismo del pasado. En primer lugar, esta fragilidad puede respaldarse en la vanidad e intrascendencia del hombre, cuya insignificancia en la escala del cosmos sería de tal magnitud que amputaría de raíz cualquier pretensión de verdad absoluta, incluida aquella que apunta al pasado, de suerte que de su pequeñez acuciante podría inferirse que “con él no habrá pasado nada”.

El joven Nietzsche, en “Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral” (1873), declina la condición cosmológica de la existencia humana en este preciso sentido, bajo el tiempo del futuro anterior:

Hubo eternidades en las que [el intelecto humano] no existía; cuando de nuevo se acabe todo para él no habrá sucedido nada, puesto que para ese intelecto no hay ninguna misión ulterior que conduzca más allá de la vida humana. (Nietzsche (2001: 17)

Esta forma verbal referida al desvanecimiento de la huella reaparece como *leitmotiv* en la parte final del célebre poema de Mallarmé “Un golpe de dados”:

NADA  
 de la memorable crisis  
 o se produjo  
 el acontecimiento realizado en vista de todo resultado nulo  
 humano  
 HABRÁ TENIDO LUGAR  
 (Mallarmé 1985: 444-445; 2008: 45-46)<sup>3</sup>

Esta primacía del destino respecto del presente aparece en el primer Heidegger bajo la figura del *precursar* o *adelantarse* [*Vorlaufen*] q la muerte como característica del *Dasein* (Heidegger 2006a: 270-287), siendo su reflexión una de las raras donde esta polaridad adquiere una tonalidad existencial central en detrimento de la evidencia apodíctica que la fenomenología de tradición cartesiana atribuye al *ego cogito*. Sin embargo, nos interesa polarizar aquí este pensamiento radical de la muerte con la noción de *Nachleben* (“pervivencia”, “*After-life*”, “*survivance*” y, literalmente, “post-vida”) introducida por Walter Benjamin, en su célebre ensayo “La tarea del traductor” (1923), para abordar la temática de la ruina y la espectralidad (Benjamin 2010: 9-22).

## II

*Ya somos en la tumba las dos fechas  
 del principio y el término. La caja,  
 la obscena corrupción y la mortaja,  
 los triunfos de la muerte, y las endechas.*

En “EL concepto de tiempo en la ciencia histórica” (1915), su conferencia en la Universidad de Friburgo para obtener la *venia legendi*, el joven Heidegger despojó la noción de tiempo implícita en la

<sup>3</sup> La distribución de mayúsculas y minúsculas como la disposición espacial de las palabras en el poema siguen la grafía original francesa dispuesta por el poeta.

persecución de metas y, en relación con esta noción de tiempo, consideró el concepto de pasado histórico, que está presupuesto en la historiografía. Para Heidegger, aquí el objeto histórico “ya no existe”:

El objeto histórico, en cuanto histórico, es siempre pasado; en sentido estricto ya no existe más (Heidegger 1978: 427; 2009: 31)

Heidegger extrae de esta premisa dos conclusiones fundamentales: (i) el pasado solo es para un presente; (ii) ese pasado no es para nosotros lo que fue “en sí mismo” (Heidegger 1978: 427); (iii) hay, en consecuencia, una lejanía temporal [*Zeitferne*], inclusive un abismo entre el historiador y el pasado, que solo se puede recubrir merced a los valores del presente y a una resolución de la existencia mediada por la inherencia de valor [*Wertbeziehung*] en el presente, al modo en el que Heinrich Rickert planteaba desde 1902 la selección y conocimiento del objeto historiográfico (*ibid.*, 433).

Por ende, Heidegger da de lleno con un abismo temporal entre el pasado y el presente; en otras palabras, desde 1915 da con un problema ontológico y existencial en relación con el pasado, lo que conduce a la dificultad del rellenado de esta brecha. La respuesta en su conferencia de Friburgo es que es merced al presente que se articulan los dos tiempos, es decir, merced a los valores que permiten la selección historiográfica. En 1924, en su conferencia *El concepto de tiempo*, impartida en Marburgo, Heidegger, anticipando la segunda sección de *Ser y tiempo*, afirma que “el pasado experimentado como historicidad propia, es todo menos lo que se fue. Más bien, es algo a lo que puedo volver una y otra vez” (GA 64: 123; Heidegger 2006b: 56-57).

Entretanto, Heidegger ha opuesto la mera historia [*Geschichte*] como dimensión *óptica* de la “secuencia de horas” a la historicidad [*Geschichtlichkeit*], como dimensión *ontológica* enraizada en la “temporeidad”. La historicidad es el modo de ser del *Dasein*, en cuanto que *es* su historia y no meramente algo *en* la historia; el *Dasein es* el tiempo, y no un ente *en* el tiempo (GA 64: 58-59). A esto corresponde la figura del “estiramiento del *Dasein*”, que Heidegger despliega en *Ser y tiempo*, consagrando su quinto capítulo de la segunda sección, titulado precisamente “Temporeidad e historicidad”, a explicitar la idea de “conexión de la vida” (SZ §72: 373 y 375). Heidegger toma esta figura en préstamo de Wilhelm Dilthey para situar al *Dasein* como un “entre” de su nacimiento a su muerte (*ibid.*, 374), en cuanto que el *Dasein está siendo* su pasado y que este *mantenimiento* suyo del pasado en el presente, expresado mediante la noción de *ecstasis* temporal (SZ § 65: 329; § 67: 338), hunde a la vez su posibilidad en la misma proyección del futuro y de su “ser-para-la-muerte”, de modo que el *Dasein* mantiene el pasado anudado a su presente porque precisamente proyecta su horizonte de posibilidad *como futuro*, y en ello su muerte misma como la marca de su finitud y el fin de todas sus posibilidades. Esta perspectiva, como decimos, se va a desplegar en *Ser y tiempo* en los seis capítulos de su segunda sección.

Ahora bien, si según Heidegger *precursamos*, mientras existimos, nuestro *haber sido* [*Vorbei*], es decir, nuestra muerte (GA 64: 116; SZ § 53: 260-267), y si nuestro haber sido no es para el *Dasein* un dato óptico, sino que es cada vez, ontológicamente, *nuestro*, ¿qué es entonces de nuestro haber sido *cuando ya no somos*? Si el *haber sido* es siempre el nuestro, a través del mantenimiento que realiza el *Dasein* de su tiempo en las *ecstasis* temporales, cuando ya no existimos, lo *Vorbei*, lo haber sido de nosotros mismos, ¿no deviene en algo meramente “óptico” e “impropio”? Llevando al límite esta posición, ¿no es acaso que, con nuestra muerte, seríamos nuestro *no haber sido*, e

incluso *nuestro no haber sido nunca*?<sup>4</sup> Tal es según entendemos el reverso inconfesado de la posición de Heidegger, como el *negativo* de la *Zeitlichkeit* heideggeriana, la cual constituye, si se nos permite la expresión, una aporía *inexistencial*, es decir, el *negativo inexistencial* de la *existencialidad*.

La temática de la muerte, en efecto, yace en el centro de la temporalización trágica heideggeriana y, por ende, de su historicidad. El “ser-para-la-muerte” es lo propio de la *Geworfenheit*, de nuestro estar arrojado y de nuestra finitud como facticidad. Y si la caída, es rehuir la proyección al futuro, caer en el presente y ver el pasado como “secuencia de horas”, la autenticidad es, en cambio, hacerse cargo del “ser-para-la-muerte” o el precursar la muerte. Las elecciones auténticas del *Dasein* proyectadas en un destino singular [*Schicksal*] se entretejen así para formar el destino [*Geschick*] de un pueblo. El entretejido coincidente de destinos encuentra su *locus* en la generación. ¿Pero qué es esta “autenticidad comunal”?

En Dilthey, la *Generation* era un concepto que permitía medir el tiempo en la escala histórica; en Heidegger se la pretende ver ontológicamente. ¿Y qué es la autenticidad en relación con un pueblo? Los críticos coinciden en que hay ahí una vaguedad y una incompletud de la noción de generación en Heidegger (Jeffrey Barash 2017: 193-199). No hay, desde esta tematización del pasado propio, ninguna diferencia cualitativa entre la dimensión del sí mismo individual y

<sup>4</sup> Esta reflexión sobre la muerte en Heidegger debe mucho a la discusión mantenida con Mario Lipsitz en la última década (en particular véase Lipsitz 2017), con quien hemos realizado una jornada en la que se abordó esta problemática, en la Universidad Nacional de General Sarmiento, el 25 de noviembre de 2016, titulada “Inexistencialismo y ontología. Mundanidad, Mortalidad, Finitud. Conversaciones filosóficas”: [http://www.ungs.edu.ar/ms\\_ici/index.php/inexistencialismo-y-ontologia-mundanidad-mortalidad-finitud](http://www.ungs.edu.ar/ms_ici/index.php/inexistencialismo-y-ontologia-mundanidad-mortalidad-finitud)

del sí mismo histórico. ¿Tiene sentido plantearse, como hace Heidegger, una autenticidad en el plano de la comunidad histórica en relación siempre con este “ser-para-la-muerte”? Si cada individuo reconoce auténticamente en su muerte personalísima su posibilidad más próxima, ¿es acaso la figura de la muerte la que permite pensar “lo propio” en relación, no ya con el individuo, sino con la comunidad? ¿No hay acaso, al pasar del individuo a la comunidad, una segunda figura que irrumpe con cierta fuerza ontológica, a saber, la figura de la pervivencia del pasado [*Nachleben*], que parece desplazar el polo de la muerte individual en provecho de una transmisión?

El plano de lo colectivo nos parece, en efecto, generar una asimetría ontológica respecto de la dimensión existencial de la muerte, no en términos de una eternidad ni de una esencialización histórica, que dejaría como a salvo a la historia (o la tradición) en una redimida posteridad ultraterrena, sino simplemente como la idea de una transmisión frágil, sin garantía, y en peligro, enteramente vulnerable, pero no menos *perviviente*.

### III

*Pienso con esperanza en aquel hombre  
que no sabrá que fui sobre la tierra.  
Bajo el indiferente azul del cielo,  
esta meditación es un consuelo.*

Pero es aquí donde la perspectiva anti-egocéntrica de Benjamin, inscripta en su rechazo a la tradición intencionalista de la fenomenología,<sup>5</sup> se cifra en no reducir ni derivar de nuestra propia intencionali-

<sup>5</sup> Actitud anti-intencionalista afirmada de modo contundente en su célebre sentencia del “Prólogo epistemo-crítico” de su libro sobre el *Trauerspiel*: “La verdad es la muerte de la intención” (GS 1/1: 216; Benjamin 2006: 231).

dad el tiempo histórico. Ya en su *Metafísica de la juventud* (1913-1914) Benjamin hablaba del “tiempo de las cosas” (GS 2/1: 99). Pero este planteo no tiene nada de mecanicista, ya que, lejos de desembocar en el paradigma de lo cuantificable y de la reversibilidad que gobierna la temporalidad mecánica, “el tiempo de las cosas” es comprendido en relación con el ritmo del “decaer”, de la “caducidad” y de la “ruina”, que es propio de lo que Benjamin interpreta, en el libro sobre el *Trauerspiel*, como “historia natural”. Esta idea se expresa a la vez como tiempo de la naturaleza y como *facies hippocratica* de la historia humana, es decir, como caducidad y arruinamiento, capturados en la “visión alegórica” como ruina o “paisaje primordial petrificado” (GS 1/1: 343).

Benjamin resume esta carga temporal de las cosas señalando que “[l]as alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (GS 1/1: 354; Benjamin 2006: 396). Si las ruinas se comportan entre las cosas como las alegorías entre los pensamientos, esto quiere decir que las ruinas son portadoras no solo de tiempo, sino también de ausencia, y que esta ausencia, condensada en la función alegórica de la ruina, interrumpe el decurso continuo y homogéneo de nuestro presente, en cuanto tránsito del pasado al futuro, para detener y saturar el tiempo como condensación cargada de tensión. Esta idea de un tiempo de las cosas y *en* las cosas es una perspectiva mantenida por Benjamin a lo largo de su obra: en su concepción, el pasado no es una cuestión de “miidad” [*Jemeinigkeit*] sino una cuestión de “transmisión” [*Überlieferung*].

Hay un relato póstumo de Franz Kafka titulado “Un mensaje imperial”, que Benjamin recoge en sus emisiones radiales sobre el escritor checo de 1931 (véase Kafka 2003: 187-188; GS 2/1: 676-683 y Benjamin 2014: 25-64). En él se cuenta la historia de un mensajero que, en el momento de la agonía del emperador, es convocado por este a su

lecho de enfermo. Rodeando al emperador están los notables de la corte que le abren paso, y el emperador dice en secreto y al oído del mensajero unas palabras que solo el mensajero escucha, encomendándole que transmita a un destinatario, al otro extremo del imperio, esas mismas palabras. Y al decirlo, el emperador muere, ante la vista de una infinita masa de público congregada en los jardines. Solo para salir de la capital del imperio, el infortunado mensajero debe atravesar innúmeros palacios, antes de traspasar incluso la gran ciudad, en una dificultad que se va multiplicando a medida que el mensajero intenta abrirse paso, de modo que rápidamente llega a la conclusión de que jamás va a poder, en el lapso de su breve vida, hacer llegar el mensaje al destinatario.

El relato de Kafka concluye con la imagen irónica de que el destinatario quizá estaba en esos momentos soñando el mensaje del emperador. Podríamos, por de pronto, pensar a la luz de este relato el problema, muchas veces descuidado por la tradición hermenéutica, de la mera transmisión material del mensaje. Se trata de comprender la *Erfahrung*, la “experiencia” en sentido enfático, no ya como un hecho o vivencia de conciencia [*Erlebnis*], sino como un anudamiento descentrado de experiencias intersubjetivas, pervivientes, heterogéneas entre sí y, sin embargo, articuladas o diseminadas en un reticulado de interacciones en el tiempo, que no están tanto en relación con la vivencia de un mismo yo, cuanto en relación a la traducción de diferentes lenguajes, o a la pervivencia de diferentes estratos, de diferentes desechos, ruinas e imágenes del pasado, ciertamente cargados de tiempo. Nuestra experiencia del pasado se ordenaría, entonces, en los planos de la pervivencia [*Nachleben*], del salvataje [*Rettung*] y de la redención [*Erlösung*], privando al polo de la muerte del carácter que asumía en Heidegger en cuanto unidad del *Dasein* y fuente primordial de su autenticidad.

Pero, para abordar este desplazamiento, es necesario transitar del plano hermenéutico-fenomenológico de la intencionalidad de la conciencia al plano antropológico, etnográfico y arqueológico del anacronismo, quizá acompañados por otros pensadores contemporáneos de Benjamin, como Aby Warburg o Ernst Bloch y por sus seguidores de las generaciones siguientes, como Georges Didi-Huberman, en los que esta dimensión de lo perviviente es decisiva en las figuras de lo anacrónico, de la *Nachleben* y no menos de “la no simultaneidad de lo simultáneo” [*Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen*]. En otro relato, bastante más breve que el anterior, titulado “El pueblo más cercano”, Kafka escribió:

Mi abuelo solía decir: – la vida es asombrosamente corta. Ahora, en el recuerdo, se me aparece tan de un solo golpe que apenas puedo comprender cómo, por ejemplo, un joven pueda decidirse a cabalgar hasta el pueblo más próximo sin temer que –posibles accidentes aparte– ya el tiempo mismo de la vida que transcurre normal, feliz, pueda no alcanzar ni por mucho para semejante cabalgata. (Kafka 2003: 187)

Benjamin se refiere a este relato en los materiales preparatorios a su ensayo “Franz Kafka: En el décimo aniversario de su muerte” (1934). El fragmento importa porque, aunque años antes, Benjamin había declarado que se rehusaba a interpretar “Un mensaje imperial”, aquí apunta lo siguiente:

“El pueblo más cercano”. Brecht: esta historia es la contraparte de la de Aquiles y la tortuga. Alguien cualquiera no llegará jamás al pueblo más cercano si va componiendo la cabalgata a partir de las más pequeñas partes, sin contar los contratiempos. Entonces la vida es demasiado corta para esta cabalgata. Pero el error está aquí en ese “alguien” [*einer*]. Pues, así como la cabalgata se descompone en partes, así también el jinete. Y así como la unidad de la vida [*Einheit des Lebens*]

está perdida, también lo está su brevedad. Que sea tan breve como quiera, esto nada cambia, pues llegará al pueblo otro distinto del que se marcha a caballo. (GS 2/3: 1253; Benjamin 2014: 203)

Con esto retornamos a los últimos versos del soneto atribuido a Borges que dio origen a este escrito: el autor, luego de señalar que no pretende aferrarse a su nombre, sorprende con una meditación sobre la esperanza y el consuelo, que vienen de “pensar en aquel hombre que no sabrá que fui sobre la tierra”. ¿No distiende y consuela esa mirada anónima de nosotros mismos, aflojando, por así decir, la tensión y la carga que pesan sobre nuestras espaldas junto a la culpa y la deuda de haber sido?

Distiende, desde luego, con relación a la culpa y la deuda sobre las que descansan, en última *ratio*, los parámetros teológicos del individualismo posesivo. Distiende y libera, no para la irresponsabilidad o la impunidad, sino para la meditación en torno a una experiencia de nosotros mismos y de los demás plasmada en un plano de inmanencia radical. Que llamemos existencial o inexistencial a la distensión que proviene de relativizar ontológicamente nuestra posición individual, es lo que menos cuenta de cara a recuperar la fuerza de una experiencia que deconstruye el credo egocéntrico desde su misma raíz metafísica.

## REFERENCIAS

- AA.VV. (1998), *Usages de l'oubli: Contributions au colloque de Royaumont* (París: Seuil) [ed. esp.: *Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*, trad. de Pablo Betesh (Buenos Aires: Nueva Visión) 1989].
- AGAMBEN, Giorgio (2000), *Il tempo che resta. Un commento alla "Lettera ai romani"* (Turín: Bollati Boringhieri).
- ARISTÓTELES (1980), *Peri herméneias - De interpretatione*, trad. de Alfonso García Suarez y Julian Velarde Lombraña (Valencia: Universidad de Valencia).
- BARASH, Jeffrey Andrew (2017), *Martin Heidegger y el problema del sentido histórico* (Buenos Aires: Prometeo).
- BENJAMIN, Walter (GS), *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colab. de Theodor w. Adorno y Gershom Scholem, 7 ts. (Frankfurt am Main: Suhrkamp) 1974-1991.
- \_\_\_\_ (2006), *Obras*, Libro I, vol. 1, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada).
- \_\_\_\_ (2010), *Obras*, Libro IV, vol. 1, trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada).
- \_\_\_\_ (2014), *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*, ed. de Hermann Schweppenhäuser, trad., prólogo y notas de Mariana Dinópulos (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- BORGES, Jorge Luis (1998), *Obra poética 1923-1985* (Buenos Aires: Emecé Editores).
- CHRETIEN, Jean-Louis (1991), *L'inoubliable et l'inespéré* (París: Desclée de Brouwe).
- FACIOLINCE, Abad (2009), “Un poema en el bolsillo”. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/un-poema-en-el-bolsillo>.
- HEIDEGGER, Martin (GA), *Gesamtausgabe*, 81 ts. (Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann), 1975ss.

- \_\_\_\_ (sz), *Sein und Zeit*, (Tubinga: Max Niemeyer) 1961.
- \_\_\_\_ (2006a), *Ser y tiempo*, trad. de Jorge E. Rivera (Madrid: Trotta).
- \_\_\_\_ (2006b), *El concepto de tiempo*, trad. de Jesús A. Escudero (Madrid: Trotta).
- \_\_\_\_ (2009), *Tiempo e historia*, ed. y trad. de Jesús Adrián Escudero (Madrid: Trotta).
- KAFKA, Franz (2003), *Relatos completos*, trad. de Francisco Zanutigh Núñez (Buenos Aires: Losada).
- LACAN, Jacques (2002b), *Escritos*, tomo 2, trad. de Tomás Segovia (Buenos Aires: Siglo XXI).
- \_\_\_\_ [1963] (2002a), “Kant con Sade”, en Lacan (2002b: 727-754).
- LIPSITZ, Mario (2017), “*Un día nunca habré sido*. Una reflexión sobre la significación existencial (y existenciaría) de la muerte en torno a Heidegger y Michel Henry”, Conferencia en la Academia de Ciencias de Buenos Aires.
- MALLARME, Stéphane (1985), *Œuvres* (París: Classiques Garnier).
- \_\_\_\_ (2008), *Un golpe de dados*, trad. de Agustín Oscar Larrauri, (Córdoba: Babel).
- NAISHTAT, Francisco (2016), “Inexistencialismo y ontología: mundanidad, mortalidad y finitud”. Conversaciones filosóficas con Mario Lipsitz, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- NIETZSCHE, Friedrich (KSA), *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, 15 ts., ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Berlín: Walter de Gruyter.
- \_\_\_\_ [1873], “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, trad. de Luis Manuel Valdés Villanueva, en Nietzsche y Vaihinger (2001: 15-37).
- NIETZSCHE, Friedrich & VAIHINGER, Hans (2001), *Sobre verdad y mentira / La voluntad de ilusión en Nietzsche*, trad. de Luis Valdés y Teresa Orduña (Madrid: Tecnos).
- RICOEUR, Paul (2000), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (Paris: Éditions du Seuil) [ed. esp.: *La memoria, la historia, el olvido*, trad. de Agustín Neira (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica) 2008].
- RIEFF, David (2016), *In Praise of Forgetting.: Historical Memory and Its Ironie* (New Haven: Yale university Press) [ed. esp.: *Elogio del olvido: las paradojas de la memoria histórica*, trad. de Aurelio Major (Barcelona: Random House) 2017].
- SARTRE, Jean-Paul (1960), *Les séquestrés d'Altona* (París: Gallimard). [Versión castellana: Los secuestrados de Altona, en Sartre 1970: 721-883]
- \_\_\_\_ (1970), *Obras Completas*, t. 1: *Teatro*, trad. de Miguel Angel Asturias, Aurora Bernardez et. al. (Madrid: Aguilar)

## COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

**Federico Monjeau. *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021, 102 páginas**

Siguiendo con la referencia a Julio Verne, Federico Monjeau bien podría haber escogido como título para su libro *La vuelta a la música moderna en 80 páginas*. Sus conversaciones con el compositor Francisco Kröpfl representan un recorrido exquisito por la historia de la música del siglo XX, desde el atonalismo libre de Arnold Schönberg hasta la música electroacústica, de la que el entrevistado ha sido un pionero en Latinoamérica.

Como en cualquier excursión, la pericia del guía es clave para que el viajero pueda apreciar en toda su dimensión lo que está contemplando. Ésta es la suerte del lector del libro: en sus páginas, Kröpfl lo interioriza en sus criterios para el análisis musical, comparte el contenido de sus lecciones de composición y, en general, exhibe la lucidez con la que ha reflexionado sobre la música a lo largo de sus 90 años de vida.

Quien guía e interpela al compositor en sus reflexiones es Federico Monjeau (1957-2021), crítico musical, docente e investigador de una sólida formación y extensa trayectoria. Que integrara hasta su fallecimiento el Comité Académico

del *Boletín de Estética*. Tuve la suerte de asistir a sus clases de Estética Musical en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la lectura de su libro me hizo sentir la misma gratificación que experimentaba en las aulas de la calle Puán. Al igual que Kröpfl, Monjeau fue un maestro lúcido, generoso, que inspiraba a sus estudiantes y les desplegaba nuevos mundos.

*Viaje al Centro de la Música Moderna* llegó a publicarse casi al mismo tiempo que el fallecimiento de su autor, en enero de este año. En lo personal, experimenté su lectura como una despedida del maestro y me sentí afortunado de que Monjeau hubiera llegado a preparar la obra para la imprenta.

El libro presenta el atractivo de que no se trata de entrevistas sino de conversaciones entre amigos. La intimidad entre Monjeau y Kröpfl se trasluce en las páginas del libro. Por momentos el lector tiene la impresión de que guardan la relación de maestro y discípulo, pero nunca siente la frialdad de una entrevista. No se percibe a un entrevistador con preguntas preparadas, sino que la conversación entre ambos

fluye con naturalidad. De hecho, los encuentros que dieron lugar al libro solían extenderse más horas que las pautadas y terminaban en las mesas de algún bodegón porteño.

A menudo la música contemporánea genera extrañeza e incluso rechazo por parte del público. Se la acusa de antinatural, fría por su racionalidad y dirigida a un auditorio restringido. A pesar de su erudición y tecnicismo (o quizás por estos motivos), la virtud del libro es que produce el efecto contrario en el lector: comprender lo que está detrás de la música del siglo XX, explicado con claridad por un compositor de nuestro medio, la vuelve mucho más cercana y afable.

El libro tiene dos ejes. Una parte está dedicada a la reflexión técnica sobre el arte de la composición y el análisis musical. En palabras de Kröpfl, “el arte es un misterio, pero eso no debe ser un pretexto para no intentar indagar lo más profundamente posible en los detalles del proceso discursivo”. La otra parte del libro está enfocada en la biografía del compositor: su vida, intereses y reflexiones, siempre en relación con la música por supuesto.

Discípulo de Juan Carlos Paz, Francisco Kröpfl inicia su carrera musical en la década de 1950. La

postguerra constituye un momento particularmente difícil para la historia de la música. El gesto de la época consiste en desligarse de la herencia musical del pasado. Ni siquiera quedan exceptuadas figuras como Schönberg, quien, a pesar de su ruptura del sistema tonal, es criticado por seguir utilizando formas clásicas. Entonces aparecen intentos de renovación desde Estados Unidos, con la introducción del azar de la mano de John Cage, así como el serialismo en Europa con Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. A los obstáculos que debía sortear la música en Europa o Estados Unidos, se suma la ubicación periférica de Buenos Aires en la escena musical académica.

En este contexto recibe su educación musical y busca abrirse camino el joven Kröpfl. El libro relata este proceso: su amor por el jazz, sus estudios con Juan Carlos Paz, la rivalidad de su maestro con Alberto Ginastera (quien sin embargo fue generoso con él y le abrió puertas), su apertura de una galería de arte moderno en la que expusieron figuras como Emilio Pettoruti, su colaboración con artistas de otros géneros, su encuentro con Pierre Boulez en Buenos Aires, la dificultad para acceder a las obras contemporáneas (cuyas esquivas partituras debían ser copiadas a

mano) y su pequeño acto de vandalismo al violentar las cerraduras de una vitrina para acceder a una partitura de Schönberg.

Después vendrán su acercamiento a la música electroacústica. Según nos explica, “música electroacústica” es la denominación que recibe la fusión de dos estéticas antagónicas que surgen a fines de los 40’ y principios de los 50’. Por un lado, la música concreta, que realiza montajes a partir de sonidos grabados por micrófonos del ámbito natural; por el otro, la música electrónica, que utiliza sonidos generados electrónicamente. Kröpfl acuña el término “poéticas sonoras” para referirse a estas innovaciones artísticas. Desde su concepción, la música sería la más antigua de estas poéticas sonoras.

Kröpfl funda una tradición en música electroacústica en la Argentina y la desarrolla a través de su trabajo en diversas instituciones. En 1958 funda el Estudio de Fonoología Musical en la Universidad de Buenos Aires. Para llevarlo a cabo, convence a las autoridades académicas del proyecto, así como consigue equipamiento y diseña dispositivos que no existían comercialmente, necesarios para la composición de música electrónica. Más tarde, en la década de 1970, dirige el laboratorio de música electró-

nica del Instituto Di Tella hasta que el hostigamiento militar y la crisis económica provocan el cierre de la institución. Sin embargo, logra rescatar los equipos para continuar su actividad en el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Artes y Tecnología de la Ciudad de Buenos Aires. Ya en la década de 1980 está al frente del Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta. Desde estas instituciones desarrolla una prolífica carrera compositiva y sus obras recorren los escenarios del mundo. En paralelo se dedica a la docencia, convirtiéndose en maestro de músicos y compositores.

Las vidas de los grandes artistas en general y de los compositores en particular, han estado cubiertas de un halo de misterio y han generado fascinación en los melómanos a lo largo de la historia. Escudriñar en la biografía de Kröpfl, narrada en primera persona e interpelada por Monjeau, es un placer que recomiendo. Por su brevedad y carácter oral, *Viaje al Centro de la Música Moderna* puede ser degustado de un bocado, así como saboreado largamente en el paladar.

**Pablo Fidanza**  
UBA

**Lucía Stubrin. *Bioarte. Poéticas de lo viviente*. Santa Fe: Ediciones UNL; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba, 2020, 160 páginas**

Este libro es el resultado del trabajo de investigación que Lucía Stubrin ha desarrollado durante su beca doctoral y posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET); beca doctoral de la European Commission Erasmus Mundus en la Université de Strasbourg; beca posdoctoral de la Fundación Carolina en la Universidad de Salamanca; y como integrante del colectivo Ludión: Exploratorio Latinoamericano de Poéticas/Políticas Tecnológicas, dirigido por Claudia Kozak, en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires.

En este recorrido, la autora ha estado en contacto con los actores y las instituciones partícipes del bioarte con el objetivo de configurar un panorama acerca de este género artístico en cruce con la ciencia y la tecnología. El libro es una interesante propuesta que invita a reflexionar sobre las relaciones y las tensiones que se producen en el interior de esta práctica a nivel local y global.

El bioarte es un género híbrido e interdisciplinario que requiere conocer diversos conceptos, léxi-

cos y procedimientos de áreas que, alguna vez, han sido definidas como antagónicas. Quienes provienen del mundo del arte deben interiorizarse en métodos, protocolos y experimentos vinculados a la Biología y a la Biotecnología; quienes provienen del área de la ciencia, ya sea como productores o colaboradores en proyectos artísticos, deben ingresar en un mundo poético en el que el criterio de *verdad* puede ser distinto del que ellos conocen; y aquellos que provienen del campo de la investigación teórica, como Lucía, deben sumergirse en ambos mundos. Es por esta razón que este libro se propone como una *inmersión* en el mundo del bioarte.

En el primer capítulo, se plantea una trayectoria por la configuración del campo científico en el que se reconstruyen las derivas que han tenido las ciencias de la vida durante el siglo xx, hasta la llegada y consolidación de las ciencias biotecnológicas. El primer hito en este camino lo constituye el modelo helicoidal propuesto por James D. Watson y Francis Crick en 1953, conocido como ADN, que permitió la unificación del campo de investi-

gación de la Biología molecular. El ADN recombinante, el Proyecto Genoma Humano y la oveja Dolly son algunos de los proyectos más conocidos que se mencionan y que intentan circunscribir los límites de la Biotecnología, una disciplina interdisciplinaria –o como sostiene la autora– una *disciplina indisciplinada*, por la dificultad de encasillarla como disciplina en sí misma, dado que se nutre de varias otras como la Biología molecular y la Ingeniería genética.

En este sentido, el problema de establecer una definición de la biotecnología es comparable con la dificultad de definir el bioarte, debido a la combinación de procedimientos, recursos y técnicas implicados, así como por la variedad de propuestas estéticas que resultan de estos cruces.

De aquí se desprende la pregunta que da inicio al segundo capítulo: “¿Qué tienen en común una coneja transgénica, un cuadro pintado con bacterias y un planisferio de ADN?”. A partir de estos tres ejemplos se da cuenta de la pluralidad de técnicas, formatos y soportes que manifiestan las producciones de arte y biotecnología, ya sea que se trate de obras vivas, obras estáticas u obras interactivas.

Pese a las diferencias que se distinguen, en realidad, en este apar-

tado se intenta encontrar aquello que las obras tienen en común y que permite unificarlas bajo una misma categoría. En esta búsqueda, Stubrin advierte una *obsesión por definir* que rodea al campo de los productores, teóricos y gestores culturales del bioarte. A un profundo análisis de los aportes de especialistas del ámbito internacional como Eduardo Kac, Robert Mitchell y Jens Hauser, la autora le suma la mirada local de estudiosos argentinos que contribuyen al debate sobre la sistematización de este concepto *en construcción*.

Si en el primer capítulo se aborda el aspecto científico y en el segundo se analiza la dimensión artística, en el tercero se expone el rasgo más destacado y característico del bioarte: su interdisciplinaria. El rol de las instituciones que posibilitan el trabajo conjunto de artistas, técnicos, científicos, ingenieros, teóricos y curadores, entre otros, es fundamental para legitimación y la consolidación de esta práctica híbrida. Entre los espacios mencionados, aparecen el festival Ars Electronica, el festival Ars Futura y el Concurso VIDA de la Fundación Telefónica como tres entidades internacionales que dieron impulso a la producción de bioarte. En el ámbito regional, se despliegan el Festival Artmedia, el en-

cuentro FASE y la Bienal Kosice como lugares para la experimentación y la investigación interdisciplinaria.

Otro aspecto para destacar en este tercer capítulo son los laboratorios y los centros especializados en la investigación y la producción de proyectos de bioarte. Stubrin realiza un riguroso análisis comparativo entre el laboratorio Symbiotica de la Universidad de Western Australia, en Perth, Australia – considerado el primer laboratorio del mundo de esta especialidad–, y la propuesta local de la mano del Laboratorio Argentino de Bioarte (BIOLAB) de la Universidad Maimónides, en Buenos Aires, Argentina.

En esta descripción de las instituciones figuran, también, Incubator, Fluxmedia, la Asociación Finlandesa de Bioarte y una larga lista de programas y residencias en arte, ciencia y tecnología que ilustran la variedad, los imaginarios y la tensión de la actual escena bioartística.

El ejercicio de pensamiento crítico que Stubrin asume a lo largo del volumen culmina con un epílogo en el que expone el valor que tiene el bioarte para las ciencias sociales y humanas por su contribución a la reflexión política, ética y técnica; el poder de transformación que implica el trabajo colaborativo interdisciplinario; y las nuevas posibilidades de construcción del conocimiento.

Con una mirada aguda sobre el fenómeno, *Bioarte. Poéticas de lo viviente* brinda valiosos aportes que, desde la Epistemología, la Estética, la Historia de la Biología y la Filosofía, abordan tanto las condiciones de producción de este género como las consecuencias de la práctica bioartística en el mundo y en la región.

**Natalia Matewecki**  
UNLP-IHAAA/UNA-IIAA

## 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; Ricœur 1967, 1973 y 1987.

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

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

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

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título 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 solicitarse 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.

