

Boletín de estética

LA REVALORIZACIÓN DE LA PINTURA HOLANDESA
DEL SIGLO XVII EN FRANCIA

Thoré, Taine y Fromentin

· *Jean-Paul Margot* ·

KIERKEGAARD Y EL CONCEPTO DE IRONÍA

Entre lo estético y lo ético

· *Jorge Schulz* ·

UN FILÓSOFO EN EL BAZAR DE RAMÓN GÓMEZ
DE LA SERNA

· *José María García López* ·

FOTO-MONTAJE

· *Lyubov' Popova y Paul Citroën* ·

Edición y traducción de Renata Finelli

Comentarios bibliográficos

—

AÑO XVII | INVIERNO 2021 | N° 56

ISSN 2408-4417

LA REVALORIZACIÓN DE LA PINTURA HOLANDESA
DEL SIGLO XVII EN FRANCIA

Thoré, Taine y Fromentin

· *Jean-Paul Margot* ·

KIERKEGAARD Y EL CONCEPTO DE IRONÍA

Entre lo estético y lo ético

· *Jorge Schulz* ·

UN FILÓSOFO EN EL BAZAR DE RAMÓN GÓMEZ
DE LA SERNA

· *José María García López* ·

FOTO-MONTAJE

· *Lyubov' Popova y Paul Citroën* ·

Edición y traducción de Renata Finelli

Comentarios bibliográficos

AÑO XVII | INVIERNO 2021 | N° 56

ISSN 2408-4417

Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Secretario de Redacción

Mauro Sarquis (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Consejo de Redacción

Gisela Fabbian (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)
y Facundo Bey (CONICET)

Comité Editorial

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires) – Diana I. Pérez (CONICET, Universidad de Buenos Aires) – 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) – Elena Oliveras (Universidad de Buenos Aires) – Eleonora Orlando (Universidad de Buenos Aires, CONICET) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Nacional Autónoma de México) – Mario A. Presas (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlín)

El *Boletín de Estética* es una publicación del Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (CIF-CONICET). Aparece 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 dentro del mundo de habla hispana a través de la edición de trabajos originales.

Esta publicación integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y la Scientific Electronic Library (SciELO). Se encuentra indizada 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. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires © Centro de Investigaciones Filosóficas. Hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

ISSN 2408-4417

Diseño de tapa: César Cesio Maqueta original: María Heinberg

Invierno 2021

SUMARIO

Artículos	5
Jean-Paul Margot La revalorización de la pintura holandesa del siglo XVII en Francia: Thoré, Taine y Fromentin	7-48
Jorge Schulz Kierkegaard y el concepto de ironía: entre lo estético y lo ético	49-78
Nota crítica	79
José María García López Un filósofo en <i>El bazar de Ramón Gómez de la Serna</i>	81-93
Archivo	95
Lyubov' Popova y Paul Citroën Foto-montaje Edición y traducción de Renata Finelli	97-112
Comentarios bibliográficos	113-122

ARTÍCULOS

Jean-Paul Margot es Doctor en filosofía por la Universidad de Ottawa. Profesor titular jubilado del Departamento de filosofía y profesor distinguido de la Universidad del Valle (Cali, Colombia). Entre sus últimas publicaciones, se destacan su libro *Descartes y Spinoza* (2021) y sus contribuciones a dos importantes obras colectivas: “Ética y êthos”, en José María Zamora (ed.), *Éticas griegas y filosofía contemporánea* (2017) y “El proemio del *Tratado de la reforma del entendimiento* (TIE § 1-17): itinerario y conversión”, en Jaime Ramos Arenas (ed.), *Discusiones filosóficas con Jorge Aurelio Díaz* (2019). Correo electrónico: jpaulmargot@gmail.com

Jorge Schulz es Profesor de Filosofía y Teología por el Seminario Internacional Teológico Bautista (SITB), Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y Doctorando en Filosofía por la misma universidad. Se desempeña como profesor de diversas cátedras de filosofía y teología en el SITB. Su campo de investigación es la filosofía contemporánea y la teología protestante. Ha publicado artículos sobre el pensamiento de Søren Kierkegaard, Martín Lutero y Maurice Merleau-Ponty. Correo electrónico: schulz@sitb.edu.ar

LA REVALORIZACIÓN DE LA PINTURA HOLANDESA DEL SIGLO XVII EN FRANCIA

Thoré, Taine y Fromentin

· Jean-Paul Margot ·

Jean-Paul Margot

Universidad del Valle (Cali, Colombia)

La revalorización de la pintura holandesa del siglo XVII en Francia: Thoré, Taine y Fromentin

DOI: 10.36446/be.2021.56.280

Resumen

En el horizonte abierto por las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, Théophile Thoré-Bürger, Hippolyte Taine y Eugène Fromentin supieron revalorizar la pintura del siglo de oro holandés. La esencia misma de la herencia hegeliana radica en la convicción *a priori* de que la pintura holandesa del siglo XVII es la expresión del espíritu de una época. Con todo, si exceptuamos la exagerada orientación sociológica e ideológica de la “crítica sin arte” de Taine, nos encontramos en Thoré-Bürger y, sobre todo, en Fromentin, con unas interpretaciones que se acercan a la concepción de “la obra de arte como producto de la actividad humana”, y se alejan, al mismo tiempo, de un “realismo” condicionado por el determinismo histórico.

Palabras clave

Estética de la pintura; Siglo de Oro holandés; Hegel; crítica; realismo

The Revaluation of 17th Century Dutch Painting in France: Thoré, Taine and Fromentin

Abstract

Théophile Thoré-Bürger, Hippolyte Taine and Eugène Fromentin revaluated Dutch painting of the Golden Age in the horizon opened by Hegel's *Lessons on Aesthetics*. The very essence of the Hegelian legacy rests on the *a priori* conviction that 17th century Dutch painting is the expression of the spirit of the age. Even so, if we exclude Taine's exaggerated sociological and ideological orientation of “criticism without art”, we find in Thoré-Bürger, and especially in Fromentin, some interpretations that come close to the concept of “work of art as product of human activity” and simultaneously move away from a “realism” conditioned by historical determinism.

Keywords

Aesthetics of Painting; Dutch Golden Age; Hegel; Criticism; Realism

Recibido: 03/08/21. Aprobado: 10/09/21.

Los autores del siglo XIX, responsables de la revalorización de la pintura holandesa, no se contentan con considerarla el producto de un pueblo, de un lugar, de un tiempo; piensan, además, que esta pintura refleja fielmente el mundo circundante, que es, en otros términos, «realista» e incluso «naturalista».

Todorov 1997: 43¹

I

Movimiento artístico y literario cuyo propósito era la representación objetiva de la realidad basada en la observación y en la descripción de los aspectos cotidianos que brindaba la agitada vida política francesa desde la proclamación de la República, en 1848, hasta la Comuna de París, en 1871, el realismo facilitó a los artistas un amplio campo de representación para una variedad de temas ligados a nuevas formas de sensibilidad sociales que acompañaban las nuevas ideas políticas. La filosofía nos enseña que no hay respuesta definitiva a la pregunta ¿qué es la realidad? Pero podemos aceptar lo siguiente:

En su acepción moderna, la del siglo XIX, el Realismo es la concepción del arte y de la literatura que se da como objetivo *la representación (no la reproducción como pudo decirse sin pensar bien en el sentido de la palabra)* de la realidad, es decir, del hombre y de la sociedad contemporáneos. El novelista y el pintor realista rechazan la imaginación como agente activo de la construcción literaria o pictórica, pero pintan los

¹ Todas las traducciones, salvo indicación en contrario, nos pertenecen.

ensueños y las fantasías de sus personajes, porque la imaginación y los sueños son una realidad. (Lissorgues 2008)²

El naturalismo surge en la estela del *Curso de filosofía positiva* (1830-1842) de Auguste Comte y de las grandes teorías científicas, como el *transformismo* de Georges Cuvier y el *evolucionismo* de Charles Darwin, que suscitan “una verdadera fe en la razón y en el descubrimiento progresivo de las leyes que rigen los fenómenos naturales” (Lissorgues 2008). El naturalismo también expresa la mentalidad y la sensibilidad de una época a las que se suele llamar científicismo –*scientisme*, en francés–, más filosofía que ciencia, que es capaz de generar sus propias hipótesis y teorías, como las leyes del determinismo biológico de la herencia, con Prosper Lucas en su *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (1850) o el positivismo sociológico de Hippolyte Taine, de tanta resonancia en todos los países europeos, que pretende encontrar las leyes que dominan toda la producción de las obras de arte en un país. Como dice Yvan Lissorgues:

La cuestión del Realismo no radica solo en la presencia de algún reflejo de lo real en la obra de arte, sino que depende del grado de atención y del papel que se le otorga a la realidad. Surge pues la orientación realista, como fenómeno de época, con la conciencia colectiva de que la realidad *por sí sola* (es decir, no sometida a un proceso de idealización) merece ser objeto de arte. (Lissorgues 2008)

La decisión de retratar a trabajadores, obreros y campesinos en su contemporaneidad urbana y rural, conjugada con el compromiso

² Las cursivas son nuestras. Citamos una edición digital del ensayo de Yvan Lissorgues sin paginación y sin referencias. No hemos podido consultar la edición original en García de la Concha (1998: 3-31).

social de los artistas y escritores, es el horizonte en el que se inscriben las investigaciones y los estudios de Taine, Théophile Thoré y Eugène Fromentin, quienes son los “responsables de la revalorización de la pintura holandesa” del siglo XVII, al emplear el término “realismo” para designar una pintura cuya “verdad humana” se opone al “idealismo poético de la pintura italiana”. Ellos son deudores de Hegel. La esencia misma de la herencia hegeliana radica en la convicción *a priori* de que la pintura holandesa del siglo XVII es la expresión del espíritu de una época [*Zeitgeist*]. La palabra “expresión”, con su esquivada ambigüedad, permite que el crítico y el historiador revelen la *Weltanschauung*, la concepción del mundo detrás de la obra de arte que condiciona el carácter tanto colectivo como individual de la “representación” artística. La pintura holandesa es vista en términos de su estilo y puede interpretarse como un síntoma, una manifestación de la raza, de la geografía, de fenómenos sociales y políticos, de la cultura, es decir, del momento y del medio.

En la primera parte de sus *Lecciones sobre la estética* (1820-1829), texto fundador del estudio moderno del arte (véase Gombrich 1984b, *passim*), titulada “La idea de lo bello artístico o el ideal”, Hegel escribe a propósito de “la relación de la representación ideal del arte con la naturaleza”:

Todavía no se ha puesto término a la antigua disputa, siempre renovada, sobre si el arte debe representar naturalmente en el sentido de lo externo, o bien enaltecer y transfigurar los fenómenos naturales. [...] Tampoco los objetos representados ni el hombre corriente son de riqueza inagotable, sino limitados: [...] Pero, en cuanto artísticamente creador, el hombre es todo un mundo de contenido que él ha hurtado a la naturaleza y acumulado en el comprehensivo dominio de la representación y la intuición como un tesoro que ahora de modo simple restituye libremente por sí sin los prolijos con-

dicionamientos y aprestos de la realidad. (Hegel [1842] 1989: 120-122)³

En otros términos, lo representado por el arte no agota la realidad, “el ser-ahí meramente objetivo”. El arte sobrepuja a la naturaleza. Es común desde el siglo XIX relacionar las obras pictóricas con las circunstancias políticas y sociales y, porque no, geográficas: es en Hegel que debemos buscar la fuente de esta relación:

Los holandeses han extraído el contenido de sus representaciones de sí mismos, de la actualidad de su propia vida, y no puede reprochárseles que una vez más hayan realizado efectivamente este presente por medio del arte [...] Para saber en qué consistía el interés de los holandeses de entonces debemos interrogar a su historia. El holandés se ha dotado a sí mismo de la mayor parte del suelo en que habita y vive, y se ve precisado a defenderlo y mantenerlo continuamente contra el asalto del mar; los burgueses de las ciudades y los campesinos se sacudieron con coraje, tenacidad y valentía el dominio español de Felipe II, el hijo de Carlos V, aquel poderoso rey del mundo, y con la religión de la libertad obtuvieron, junto con la libertad política, la religiosa. Este civismo y este carácter emprendedor, tanto para lo pequeño como para lo grande, en la propia tierra como en el vasto mar, esta prosperidad solícita y al mismo tiempo pulcra, elegante, el alborozo y la petulancia en la autoestima de que todo esto se debía a su propia actividad, esto es lo que constituye el contenido general de sus cuadros. Pero no son éstos temática y contenido vulgares a los

³ “Los derechos de la naturaleza y los derechos de lo bello, el ideal y la verdad natural: la discusión en torno a tales palabras, en principio indeterminadas, puede ser inacabable [...] en esta oposición entre el ideal y la naturaleza se tenía por tanto en mente más un arte que los demás, pero principalmente la pintura, cuya esfera es precisamente la particularidad intuitiva. Por eso queremos plantear más generalmente la pregunta respecto a esta oposición así: ¿el arte debe ser poesía o prosa?” (Hegel [1842] 1989: 120-121)

que quepa acercarse con la presunción del cortesano o de los refinamientos de la buena sociedad. En tal sentimiento de vigoroso nacionalismo pintaron Rembrandt su famosa “Ronda nocturna” de Amsterdam, Van Dyck tantos de sus retratos, Wouwermann sus escenas ecuestres, y aquí han de contarse incluso esos festines, diversiones y placenteras chanzas campestres. (Hegel [1842] 1989: 126)

II

Étienne-Joseph-Théophile Thoré, llamado también Théophile Thoré-Bürger –el ciudadano Thoré–⁴ y después William Bürger, abogado de formación, fue un periodista y crítico de arte francés y un comprometido activista republicano cercano al socialismo revolucionario de Saint-Simon:

Como muchos hombres de su generación, estaba obsesionado por las promesas incumplidas de la Revolución de 1789. Pensaba que el destino histórico de los franceses los llevaba a aspirar a un nuevo orden. Desde su juventud saint-simoniana, Thoré creía que la humanidad entera saldría de la fase de transición en la que se encontraba desde el Renacimiento, para entrar en un nuevo período feliz, porque orgánico, armonioso. (Suzman Jowell 1989: 29)

Thoré conoce dos revoluciones, las de 1830 y 1848. Su participación en la Revolución de julio, llamada también las Tres Gloriosas, le significa un nombramiento como sustituto del fiscal del rey en el tribunal civil de La Flèche, un cargo que abandona rápidamente para dedicarse de lleno a la crítica de arte y al periodismo político. Su participación en la segunda –la auténtica heredera de la Revolu-

⁴ La palabra alemana *Bürger* significa “ciudadano”. Thoré utiliza el seudónimo William Bürger a partir de 1855.

ción de 1789–, la denominada Revolución de Febrero, le significa el exilio. En 1839 intenta fundar el periódico *La Democracia*, cuya vocación debía ser la de “continuar el movimiento social y político de la Revolución francesa”. Al año siguiente, publica el folleto *La verdad sobre el partido democrático* y es condenado a una multa y a un año de prisión en Sainte-Pélagie. A partir de 1844 trabaja como crítico de arte en *El Constitucional*. En 1848 rechaza el cargo de director de Bellas-Artes y funda otro periódico, *La verdadera república*, rápidamente prohibido.

Candidato derrotado en varias elecciones regionales, en marzo de 1849 vuelve a editar *La verdadera república* –con el epígrafe “Sin la Revolución social, no hay verdadera república”– pero las oficinas de la redacción del periódico son saqueadas el 13 de junio. El 15 de noviembre de 1849 es condenado al exilio por el Alto Tribunal de Versalles por sus actividades insurgentes. Refugiado político en Bélgica, Suiza, Alemania e Inglaterra, Thoré desarrolla durante diez años una intensa actividad de crítico de arte y de escritor. Visita museos europeos y colecciones privadas, consulta archivos y bibliotecas y, bajo el seudónimo de Bürger –“un nombre cuidadosamente elegido por su sugerencia de ciudadanía supranacional” (Suzman Jowell 1974: 102, n. 15)–, se consolida su fama con la publicación de su larga reseña en *Le Siècle* sobre legendaria exposición “Los tesoros de arte de Gran Bretaña”, realizada en Manchester en 1857.

Amnistiado, Thoré vuelve a París en 1859. Hasta su muerte, en 1869, prosigue sus investigaciones en historia del arte, se implica en importantes ventas de arte, redacta novedosos catálogos de ventas, colecciona⁵ y aconseja a coleccionistas, a la vez que escribe reseñas

⁵ “Mi manía de coleccionar cuadros [*manie de tableau*]”, escribe Théophile Thoré a Felix Delhasse el 23 de enero de 1861, “se refiere sobre todo a obras que pueden

para los Salones anuales y las exposiciones internacionales. Su actividad en el campo de la historia y de la crítica del arte es indisociable de sus ideas radicales de izquierda y de sus escritos políticos. Thoré fracasó en política, pero trasladó su fervor revolucionario al campo del arte: trasladó sus anhelos de cambios sociales de la política a la estética. Si preconiza un papel social para el arte, es fundamentalmente por su dimensión moral. Escribe en el *Salon de 1864*:

El arte tiene por objeto la belleza y no la idea. Pero, mediante la belleza, el arte debe hacernos amar lo que es verdadero, lo que es justo, lo que resulta ser fecundo para el desarrollo del hombre. Un retrato, un paisaje, una escena familiar, un tema [*sujet*] cualquiera, pueden tener este resultado tanto como una imagen heroica o alegórica. Todo lo que expresa, de una manera bien sentida, un carácter profundo del hombre o de la naturaleza encierra el ideal, puesto que provoca la reflexión sobre puntos esenciales de nuestra vida. En este sentido, se puede decir que el tema [*sujet*] no importa demasiado, siempre y cuando entrañe algún elemento significativo y simpático. (Bürger 1870: 14)⁶

ayudarme en mis investigaciones históricas. Ya he reunido algunos cuadros que son interesantes desde este punto de vista, y terminaré teniendo una galería bastante inusual de *bric-à-brac*” (citado en Suzman Jowell 2003: 54). Pese a sus limitados medios económicos, Thoré logró reunir un número significativo de obras; en el momento de su muerte todavía conservaba *El jilguero* (1654) de Carel Fabritius –quien murió en la explosión de Delft el 12 de octubre de 1654 y que fue, según Thoré, el profesor de Van der Meer (Bürger 1866: 308); después de poner en duda la insistencia de Bürger de hacer salir a Vermeer del taller de Rembrandt, H. Havard puede admitir que Fabritius inspiró a Vermeer, pero no que fue su maestro (Havard 1883b: 224)– y tres cuadros con figuras de Jan Vermeer. La pintura de Fabritius tiene un papel central en la novela de Donna Tartt *The Goldfinch* (2013) adaptada al cine por John Crowley en 2019 con el mismo nombre.

⁶ En su alegato durante el juicio por la publicación de *La verdad sobre el partido democrático*, Thoré dijo: “Nuestra moral, me atrevo a decir nuestra religión, es la creencia en el progreso y en la perfectibilidad del hombre y del género humano.

La causa de Thoré siempre ha sido la República y la Democracia. La crítica de arte es, al menos hasta la mitad de la década de 1850, un arma política al servicio de “un principio republicano, la utilidad del arte o el arte para el progreso, un arte en oposición al arte por el arte, es decir, simplemente dedicado al placer estético” (Laugée 2015: 51); un arte al servicio del progreso de la humanidad, es decir, del progreso de la situación política del pueblo. En este sentido, si desde sus inicios como crítico de arte, en 1830, Thoré defiende el realismo en la pintura, ilustrado por Jean-François Millet y Gustave Courbet, “el más pintor [*le plus peintre*] de la Escuela francesa” (citado en Suzman Jowell 1989: 35), porque se ocupa de “pintar lo que se ve”, a saber, la miseria del pueblo y las iniquidades de los poderosos.⁷

Nuestro deber, por lo tanto, no es solo el perfeccionamiento de nuestra vida individual, sino también el perfeccionamiento del mundo político y social” (*Discours prononcé devant les jurés pour sa défense*, Paris, BnF, Arsenal, ms. 7914; citado en Laugée 2015: 46, n. 14).

⁷ El realismo no consiste en “copiar la realidad”: “¿Cómo podríamos copiar la realidad en las artes? Hemos visto escuelas que pretendían hacerlo; pero a estos sectarios estrechos les ocurrió lo que era inevitable, que, a pesar de ellos, nunca fueron capaces de hacer abstracción de su personalidad, y que acabaron, como siempre, en una mezcla y en una aproximación relativa. Dejemos, pues, de lado ese supuesto naturalismo que contraría la naturaleza y que ni siquiera podría existir, esa teoría absurda de la imitación *material* que supondría, en primer lugar, el suicidio del artista y la nada de todas las cosas; pues habría que quitar al mismo tiempo el alma del pintor y la vida incesantemente móvil del ser que quiere pintar” (*Salon de 1847*, en Bürger 1870: 478). Pasando algunas horas entre el *Banquete de la Guardia Cívica de Amsterdam en celebración de la paz de Münster* (1648) de Bartholomeus Van der Helst (1613-1670) y *La ronda de noche* (1642) de Rembrandt (1606- 1669), Thoré escribe al principio del primer volumen de *Museos de Holanda*: “Ambos, cada uno a su manera, llevan la *realidad* hasta la *ilusión*. Pero este acercamiento de palabras en sí demuestra que no hay nada menos real que la *realidad* en pintura. Lo que llamamos así depende de la *manera de ver* de los individuos” (Bürger 1858: 37). Si, como lo veremos, Taine puede ser considerado el *teórico* supremo del realismo, es preciso consentir que no hay en *pintura* una escuela realista en la decimonónica Francia: Courbet *por sí solo* encarna el realismo.

La inclinación de Thoré por “el carácter de la escuela holandesa en su conjunto: la vida, *la vida viva* [*la vie vivante*], el hombre, sus costumbres, sus ocupaciones, sus alegrías, sus caprichos” (Bürger 1858: 322), le permite conjugar arte y política.⁸ “[E]l arte holandés concuerda con la emancipación religiosa y política que suscitó en Holanda, a principios del siglo XVII, una sociedad nueva” (1858: IX). Es un “arte para el hombre” (Bürger 1858: 326). Las enseñanzas de la república holandesa son claras: “el retorno sincero a la naturaleza y el abandono de los antiguos simbolismos”. Mientras Rafael mira hacia atrás y ve a la humanidad abstracta, Rembrandt mira hacia adelante y ve a “una humanidad real y viva”: el primero encarna la

⁸ “En la pintura holandesa del siglo XVII, Thoré encontró la realización de su ideal estético. Fue en el arte del pasado donde entró en contacto con un arte verdaderamente humano y social, tan tristemente ausente, salvo esfuerzos esporádicos (por ejemplo, Delacroix) en el presente. Los maestros holandeses le proporcionaron el más glorioso ejemplo de realismo, hacia el que las necesidades políticas de los momentos le llevaban” (Rebeyrol 1952: 197). “En más de un sentido, su crítica de arte es un ataque disfrazado contra el gobierno de Napoleón III. En tal contexto, su elogio de la escuela holandesa del siglo XVII constituye un reproche constante dirigido al régimen y al arte oficial del Segundo Imperio” (Suzman Jowell 1989: 28). Es la lucha de la libertad contra la tiranía. Entre 1848 y 1860, cuando vuelve amnistiado a Francia, “una revolución completa había transformado no solo las instituciones políticas, sino la literatura y el arte. De 1830 a 1850, el romanticismo había dominado en todo lo que no era el gobierno y, lo propio del romanticismo, no es solo una manera particular de entender la forma, es también la tendencia al ideal, la generosidad de los sentimientos, la exaltación poética de la pasión. Un cuadro de Delacroix, un poema de Víctor Hugo, un drama de Dumas padre, una novela de George Sand, un discurso de Lamartine, se parecían en esto, que en todos se afirmaban la creencia en la bondad del hombre y de la naturaleza, el entusiasmo por la civilización, la fe en el progreso. La dura prueba a la que la realidad sometió estas teorías de 1848 a 1851 y el régimen inaugurado por el golpe de Estado del 2 de diciembre cambiaron bruscamente las cosas. Se había pensado que la revolución de 1848 devolvería la edad de oro, pero la libertad no había cumplido sus promesas y, sin darle tiempo a corregirse por sí misma, el despotismo había llegado a asfixiarla” (Larroumet 1892: 822).

apoteosis de un estilo artístico pasado, el segundo es el porvenir, es la fuente de un nuevo principio, el de “hacer lo que se ve y lo que se siente” (Bürger 1860, X-XIII).

En el primer volumen de *Museos de Holanda*, Thoré descubre en el *Mauritshuis* de La Haya “un gran pintor, cuya biografía no es más conocida que la de Hobbema, y cuyas obras son aún más escasas. Tan solo se sabe que nació en Delft hacia 1632 [...] Se lo llama van der Meer de Delft (*Delfsche* van der Meer)” (Bürger 1858: 272). Dos años más tarde, en el segundo volumen, dedica 22 páginas a la “*Es-finge*” de Delft y levanta una corta lista de 12 cuadros auténticos, y de una o dos docenas de cuadros por “reconocer” (1860: 88). En el primero de tres artículos publicados en la *Gaceta de las Bellas Artes*, correspondiente al primero de octubre de 1866, Thoré le dedica su “*esfinge*” al escritor, periodista y teórico del movimiento realista Champfleury:

Conviene también devolver [*restituer*] a van der Meer junto a Pieter de Hooch y Metsu, en la vecindad de Rembrandt. A mi vez, le dedico mi *esfinge*, que reconocerá como un ancestro de artistas enamorados de la Naturaleza, que la entienden y la expresan en su atractiva sinceridad. (Bürger 1866: 297-298)

Apenas diez años antes, Jan van der Meer –“el pintor *realista*” de la *Lechera* y de la *Vista de Delft* (1866: 330)– era prácticamente un desconocido.⁹ En algunos catálogos y publicaciones aparecen nom-

⁹ “En el museo de La Haya, un paisaje soberbio y muy singular cautiva a todos los visitantes e impresiona vivamente a los artistas y entendidos en pintura. Es una vista de ciudad, con un muelle, una antigua puerta en arcada, edificios de muy variada arquitectura, muros de jardines, árboles, y, delante, un canal, una lengua de tierra y algunas figuras humanas. El cielo gris plateado y el tono del agua nos recuerdan un poco a Philip Koninck. El brillo de la luz, la intensidad del color, la

brados cuadros como *La encajera* [*Dentellière*] –hoy en el Louvre– y la *Vista de Delft* – hoy en el *Mauritshuis*– con unos datos biográficos muy inciertos donde se mezclan a menudo tres van der Meer en uno –un Jan van der Meer de Utrecht, y dos de Haarlem–.¹⁰ No es precisamente el menor de los méritos de Thoré el haber “separado” los van der Meer mediante una investigación tan rigurosa como novedosa de las firmas autógrafas en esta entrega y en la siguiente. El segundo artículo, correspondiente al primero de noviembre, empieza con una sentida petición: “Debemos, por favor, aceptar a van der Meer de Delft en esta pléyade de «pequeños maestros» holandeses, y como su igual. Como ellos, es naturalmente original y lo que ha hecho es perfecto” (Bürger 1866: 459).

A diferencia de sus contemporáneos, Thoré no utiliza “pequeños” en un sentido peyorativo: si Gerrit Dou pasa por ser “el primero de los *pequeños* pintores holandeses”, es porque el *pintor de género* se diferencia de Rembrandt, de van der Helst y de algunos otros “maestros de la *gran* pintura” (Bürger 1858: 77-78), por el tamaño de sus pinturas. En esta “pléyade”, que incluye, entre otros, a Gabriël Metsu, a Gerard Ter Borch, a Jan Steen y a Pieter de Hooch, Van der Meer de Delft se destaca por un suplemento de acento, de

solidez de los empastes en ciertas partes, el efecto muy real y, sin embargo, muy original, también tienen algo de Rembrandt. [...] Cuando visité por primera vez los museos de Holanda, hacia 1842, este extraño cuadro me sorprendió tanto como la *Lección de Anatomía* y los otros Rembrandt, muy curiosos, del museo de La Haya. Al no saber a quién atribuirlo, consulté el catálogo: «Vista de la ciudad de Delft, del lado del canal, por Jan van der Meer de Delft». [...] ¡Vaya! ¡He aquí uno que no conocemos en Francia, y que bien merecería ser conocido!» (Bürger 1866: 298). “Van der Meer es casi inédito en Francia”, escribirá Fromentin diez años después (Fromentin 1876: 224).

¹⁰ Henry Havard (1883a) llena parcialmente este vacío en la rehabilitación de Vermeer por Thoré.

fisionomía,¹¹ de distinción y de extrañeza: la “corrección de pose y expresión” (Bürger 1866: 460); “La cualidad más prodigiosa de Vermeer, incluso antes de su instinto fisiognómico, es la calidad de la luz” (Bürger 1866: 461):

En Vermeer, la luz no es en absoluto artificial; es precisa y normal como en la naturaleza, y tal como un físico escrupuloso puede desearla. [...] La luz parece provenir de la pintura misma, y los espectadores ingenuos se imaginarían fácilmente que el día se cuela entre el lienzo y el borde. [...] Es a esta exactitud de la luz que Vermeer debe todavía la armonía de su colorido. (Bürger 1866: 462)

“Como pintor de escenas familiares, Vermeer tiene iguales. Como pintor de vistas de ciudades, es único. Uno no sabría con quién compararlo” (Bürger 1866: 462). En el tercer artículo, correspondiente al primero de diciembre de 1866, después de reproducir el *Catálogo de pinturas* vendidas el 16 de mayo de 1696, en Ámsterdam, con los veintiún “cuadros absolutamente auténticos del «Delftois»”, Thoré presenta “la clasificación de un catálogo general de la obra hoy en día conocida” de van der Meer de Delft. En ella “separa” los cuadros “auténticos”, los “dudosos”, los señalados por “aficionados experimentados” y aquellos cuya existencia fue “constatada”, pero cuyo rastro se perdió. Además, separa:

los tres géneros diferentes en los que sobresalió van der Meer: escenas familiares, pinturas de costumbres: – conversaciones, como dicen los holandeses–; vistas de ciudades, de casas, las Callejuelas [*Ruelles*], según el término usado también en Holanda; finalmente, los paisajes; y aun algunos cuadros excepcionales, de *naturaleza muerta*, como

no dicen los holandeses, so pretexto de que la naturaleza es por doquier viva, aun cuando parece inmóvil: *stil leven*, la vida tranquila; es la misma expresión que en alemán: *still leben*; la misma que en inglés: *still life*. (Bürger 1866: 543-544)

El resultado de esta “ingenua” separación es la autenticación de cincuenta cuadros –un número ciertamente muy superior a los treinta y cinco reconocidos en el presente– que hace de Thoré el gran descubridor de Vermeer.

Musées de la Hollande (1858 y 1860) es una obra fundamental: supera no solamente en calidad todas las guías previamente publicadas sobre las colecciones de pintura holandesa –generalmente muy deficientes–, sino que “inauguró una nueva era en la historiografía del arte holandés” (Suzman Jowell 2001: 47):

Es posible que sus *Musées de la Hollande* no hayan incitado a la revolución ni traído la nueva República Universal, pero establecieron un canon y una imagen duraderos del arte holandés del siglo XVII, e influyeron decisivamente en los términos en los que se veía, valoraba y emulaba el arte holandés; fue una imagen que tomó algún tiempo para cambiar. (Suzman Jowell 2001: 56)

A diferencia de muchos críticos de arte contemporáneos que, a menudo, no han visto las obras que comentan, Thoré afirma que “[c]uando se trata de pintura es absolutamente necesario ver con sus propios ojos, juzgar solo después de una autopsia, *nach Autopsie*, como dicen los alemanes, empleando a la perfección la palabra según su etimología: *autos opsis* –ver por sí mismo–” (Bürger 1858: 240). Para cada pintura, Thoré busca delimitar el tema, la escuela –“El acercamiento de las obras en toda la línea de una escuela es el procedimiento más instructivo para los artistas y para los aficiona-

¹¹ Bajo el nombre de Théophile Thoré, publica un *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomie à l’usage des artistes* (Paris, Librairie usuelle, 1836).

dos. Solo se conoce bien lo que hemos estudiado desde el principio hasta el final” (Bürger 1860: 5)–, la técnica empleada, al igual que la verificación con la mayor certeza posible de la firma, de las fechas – “¡Qué desgracia que Van Ruijsdael nunca haya fechado sus cuadros! Esto es un obstáculo para hacer la historia en serie de sus producciones, sin lo cual, en mi opinión, nunca se podría entender bien íntimamente a un maestro” (Bürger 1860: 133)–, el lugar que la pintura ocupa en la obra del artista, comparándola con otras pinturas visibles en otras colecciones, y las dimensiones. Con este método¹², que consiste en “proceder de lo conocido a lo desconocido” (Bürger 1866: 464), Thoré ha escrito unas páginas excelentes e inolvidables sobre varios maestros de la escuela pictórica holandesa del Siglo de Oro.

En cada uno de los cuatro museos que visita –el Rijksmuseum y la colección Van der Hoop en Ámsterdam, el Mauritshuis en La Haya, y el Boijmans en Rotterdam– empieza con Rembrandt “que amo por encima de todos los pintores” (Bürger 1866: 462), presentado como un gran artista naturalista “cuyo genio está a una distancia infinita por encima de todos los artistas de su país” (Bürger 1858: 92). Dejando de lado los efectos retóricos del “por encima”, lo que se advierte a la lectura de *Museos de Hollanda* es que Rembrandt

¹² Véase Bürger 1860: 19, n. 1. “Cada pintura es examinada por tema, estilo, condiciones técnicas y descrita vívidamente para el ojo de la mente del lector. Investiga, con un aire de rectitud positivista, firmas, ortografía, fechas, dimensiones. Pero también proyecta narrativas imaginadas, divaga, revisa, rememora. Comenta sobre la procedencia, el precio y la reputación –a menudo protestando por el olvido injusto– o la fama inmerecida. Relata conversaciones con curadores y restauradores que amablemente quitaron pinturas de las paredes para examinarlas más de cerca. No se limita al museo en cuestión, y a menudo se refiere a otros edificios municipales o colecciones en Holanda (o incluso en cualquier parte de Europa) para apoyar un argumento o establecer el paradero de la obra de un artista” (Suzman Jowell 2001: 47).

encarna para Thoré la escuela holandesa, y que se convierte –para bien y para mal– en la vara de medir a todos los demás artistas: por eso todos son estudiados después de él, clasificados según su especialidad. Así, “lo que se podía tomar del pintor, si no del poeta original y del pensador profundo, Adrian van Ostade se lo apropió” (Bürger 1858: 92)¹³. Pieter de Hooch que “se aferra mucho al método rembranesco” (Bürger 1858: 98; 1860: 56):

[Si] este genio del Norte es siempre y en todas partes el primero [...] La admiración, sin embargo, es compartida entre él y Paul Potter en el museo de La Haya, como entre él y van der Helst en el museo de Ámsterdam. Allí, el famoso *Banquete de los arcabuceros* les parece a los holandeses una obra maestra a la altura de *La ronda de noche*¹⁴; aquí, el famoso *Toro*, una obra maestra a la altura de *La lección de anatomía*. (Bürger 1858, 190-191).

A propósito del *Paisaje en el que se encuentran los retratos d’Adriaen van de Velde y de su esposa*¹⁵ de Adriaen van de Velde,

¹³ “Adriaan van Ostade es una especie de Rembrandt en pequeño” (Bürger 1858: 92).

¹⁴ Como se sabe, la compañía de arcabuceros del Capitán Frans Banninck Cocq, óleo sobre lienzo, 379,5 x 435,5 cm, viene de su *doele*, o *doelen* –que significa disparo–, del local de su corporación. Pero lo que no sabíamos sino hasta recientemente, gracias a la restauración del cuadro que hizo el Rijksmuseum, es que el barniz que cubre el lienzo contiene betún de Judea que, ennegrecido con el tiempo, le da un aspecto oscuro a la escena. Bürger ya había advertido que el título escogido en el siglo XIX era erróneo: “La luz, sin embargo, es tan extraña, tan fenomenal a primera vista, que a menudo se ha tomado este efecto por un efecto nocturno, y esto es sin duda lo que contribuyó a hacer bautizar el cuadro con el absurdo nombre: *La ronda de la noche*. [...] Es, pues, la luz del sol, del pleno sol, inundando los puntos en los que sus rayos inciden a través de las aberturas; lo que hace que los espacios parezcan más oscuros donde los rayos no se deslizan directamente” (Bürger 1858: 13-14).

¹⁵ *Portrait of a couple with two children and a nursemaid in a landscape* (1667), óleo sobre tela, 148 x 178 cm. Hoy en el Rijksmuseum de Ámsterdam.

que detalla en el museo van der Hoop, escribe: “Nos hemos dejado llevar por la serie de artistas que se adhieren más o menos a Rembrandt, cuando hubiéramos debido hablar en primer lugar de una obra maestra incomparable, la más preciosa y cara del Museo van der Hoop” (1860: 88-89). Y, desde luego, Frans Hals, “este maestro valiente y original, que debe ser considerado como el verdadero precursor de Rembrandt, y que casi lo igualó, después de haber desarrollado (*agrandi*) su estilo al ver obras del joven pintor establecido en Ámsterdam” (1860: 121), y a quien Bürger devolvió su “legítimo” lugar en la pintura holandesa del siglo XVII en dos artículos que publicó en la *Gazette des Beaux-Arts* en 1868.¹⁶

Con todo, es cuando Bürger se aparta –no suficientemente a menudo, en nuestra opinión– de su vara de medir que parece sentirse más cómodo y que es más justo.

Holanda tiene este privilegio único de haber producido más de una docena de artistas perfectos en lo que son [...] cada uno tiene su carácter original y su manera personal. Gerard Dov (scil. Gerrit Dou) no obvia [*ne dispense point*] a van Ostade, ni Metsu a Jan Steen; Paul Potter no borra a Aalbert Cuijp; ni Ruijsdael a Hobbema. Todos tienen una individualidad muy distinta, y fácilmente reconocible. (Bürger 1858: 79-80).

Con la licencia que le concede este privilegio Bürger plasma unos retratos, ya no pictóricos, sino literarios, donde pierde la moderación y el comedimiento que exigen un Rembrandt ante el cual uno

¹⁶ *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, 219-230, 431-448. “Fue en los escritos de Bürger donde por primera vez se le dio a Hals el lugar que le corresponde. Ignorando los breves y censuradores relatos acerca del desenfreno de Hals, Bürger emprendió una cuidadosa revalorización crítica e histórica del maestro” (Suzman Jowell 1974: 105-107).

“se recoge [*se recueille*]” (1858: 22). Da rienda suelta a sus gustos más acordes con su propio temperamento, entusiasta, anticlerical y de libre pensador, y aparece “la obra del incomparable Jan Steen” (1858: 124), “el gran mimo de la risa” (1866: 316).

[E]l franco bromista, [...] el humorista espiritual y profundo que parece haber elegido la comedia humana como texto para sus pinturas. [...] La *epopeya* de Jan Steen [...] toca lo más profundo de la humanidad. [...] No hay una obra de Jan Steen que no sea una burla de las costumbres o de las pasiones. [...] Las invenciones burlescas de Jan Steen, lejos de ser la glorificación de los extravíos que le gusta describir, tienen siempre en el fondo un significado moral. La intemperancia, el libertinaje, la pereza, el desorden, muestran siempre su castigo en algún resquicio del propio cuadro. Absolutamente como en el Marqués de Sade o en M. Bouilly. (Bürger 1858: 104 -110; véase 252-258)¹⁷

Tal vez, Bürger estaba pensando en Hegel –y Hegel, a su vez, en Jan Steen, Brueghel el viejo, o Adriaen Brouwer– quien escribe a propósito de la pintura neerlandesa:

cuando de lo insignificante y contingente pasa a lo rústico, a la naturaleza tosca y vulgar, estas escenas aparecen tan por entero impregnadas de un júbilo y una alegría ingenuos, que lo que constituye el objeto y el contenido propiamente di-

¹⁷ Jean-Nicolas Bouilly, abogado, escritor, dramaturgo y político. Fue muy activo durante la Revolución francesa de 1789. Véase, también, Bürger 1858, 252-258. “Insistiré en el carácter del genio de Jan Steen, siempre que nos encontremos con sus obras maestras” (Bürger 1860: 108). “Mientras que Rembrandt, con una naturalidad profunda y sublime, expresa el lado serio de la vida, la ciencia, el trabajo, el patriotismo, la devoción, a veces incluso las pasiones, a la manera de Shakespeare, artistas honestos y plácidos, como Adriaan van Ostade, o alegres bribones, como Brouwer y Jan Steen, se entregan a la burla y toman la existencia por su lado burlesco” (Bürger 1860: 110).

chos no es lo vulgar, que solo es vulgar y canallesco, sino este júbilo y esta ingenuidad [...] En este despreocupado abandono de sí reside aquí el momento ideal: es el domingo de la vida que todo lo iguala y aleja toda maldad; hombres tan de todo corazón bienhumorados que no pueden ser del todo malos y despreciables [...] Una jovialidad y comicidad tales forman parte del inestimable valor de estos cuadros. (Hegel [1842] 1989: 643)¹⁸

Teerbug (scil. Ter Borch), por otro lado, más plácido que Jan Steen, no se parece a nadie y merece un lugar aparte. “Fue él quien inventó las escenas de interior elegante, las conversaciones, los juegos de cartas, las galanterías discretas, la recepción de esquelas amorosas, los conciertos íntimos, en un pequeño salón tapizado de seda, donde las jóvenes ladies coquetamente adornadas exhiben con despreocupación sus vestidos de satén” (Bürger 1858, 118), unas escenas a las que los pintores de género holandeses son tan aficionados. También están distinguidos Gabriël Metsu, hermano menor de Ter Borch, y “su igual”, Jacob van Ruysdael, con sus pinturas de paisajes, Philips Wouwerman, con sus escenas de batallas, con sus escenas de interior, entre otros “artistas perfectos en lo que son”.

El arte pictórico holandés del siglo XVII, “con su *naturalismo*” es, pues, original y único en la Europa moderna.

¹⁸ “[E]n las cantinas de los holandeses, en bodas y bailes, comiendo y bebiendo, aunque se produzcan altercaciones y golpes, solo hay alegría y placer, y también hay mujeres y muchachas, y todo y todos están penetrados por el sentimiento de libertad y desenfreno. Esta jovialidad espiritual de un goce lícito, que cabe hasta en las obras en que aparecen animales y se revela como saciedad y placer, estas frescas, briosas libertad y vitalidad, espirituales en la aprehensión y en la representación, constituyen el alma superior de tales cuadros” (Hegel [1842] 1989: 126).

Hace tiempo que se escribió: una sociedad nueva requiere un arte nuevo [*A société nouvelle, art Nouveau*]. [...] Ahora bien, el arte holandés es el primero que ha renunciado a toda imitación del pasado, y que se ha vuelto hacia lo nuevo. Este es su valor esencial, además de su habilidad técnica, su naturalidad y su claridad. (Bürger 1860: XV)

III

Hyppolite Taine, filósofo, autor de numerosos libros sobre muy variados temas, fue una de las figuras más influyentes de la vida intelectual francesa de su época. Expone su concepción de la estética –“una estética de tipo histórico-natural” (Fernández Uribe 2003: 51)–¹⁹ en su *Filosofía del arte*.²⁰ El libro, que consta de cuatro tomos y que fue publicado en 1882, resume las diez lecciones que impartió en la Escuela de Bellas Artes en París durante cinco años, de 1865 a 1869, en la cátedra de *Arte y Estética*. En el primer año, las clases

¹⁹ “La idea fundamental de Hipólito Taine es tan clara como indiscutible: la comprensión de una obra de arte solo es posible si se relaciona con todos los elementos que configuran su medio físico, artístico y cultural. Sin embargo, Taine la utilizó para formular un esquema causal determinista, basado en las ciencias naturales. A pesar de la gran influencia que ejerció en su propio tiempo, hoy se conocen menos sus ideas que las críticas que se le formulan. Por ello, conviene revisar sus propuestas metodológicas y teóricas que, a pesar de sus limitaciones, son básicas todavía para analizar la obra de arte como «hija de su tiempo»” (Fernández Uribe 2003: 49). “No queremos desconocer la vinculación esencial entre el arte y su tiempo que mueve la reflexión de Taine y que lo hace todavía merecedor de una atención especial. Sin embargo, es necesario señalar que aquellas ideas básicas deben ser sometidas a una nueva lectura que permita liberarlas de los lastres de la causalidad positivista y de los rezagos del idealismo” (Fernández Uribe 2003: 59-60).

²⁰ “La Filosofía del arte (1865) de H. Taine (1828-1893) ha sido aceptada como el paradigma de las sociologías decimonónicas del arte. [...] Su peculiaridad estriba en el intento de acometer las dependencias del arte respecto a las sociedades, en las cuales florece, desde una explicación causal, determinista y supuestamente científica” (Marchán Fiz, 1987: 166).

versaron sobre el arte italiano desde el siglo XIII hasta el 1500; al año siguiente, las lecciones fueron retomadas desde el siglo XVI y llegaron hasta la “decadencia” en el siglo XVII. Las lecciones continuaron el tercer año con las escuelas de Venecia, Bolonia y Nápoles, el cuarto año fueron sobre pintura de los Países Bajos y el quinto sobre escultura griega. Integrados al desarrollo histórico, el autor introduce módulos metodológicos en los que deja explícitos los principios y el “espíritu” de su teoría: la naturaleza de la obra del arte, la producción de la obra de arte –tomo I–, y el ideal en el arte –tomo IV, el más filosófico–. Considera que toda producción artística es fruto de fuerzas históricas y naturales (situación geográfica, condiciones político-económicas y sociales de una época determinada). Para Taine la “facultad dominante” del artista es una función de la raza, del ambiente físico y del momento en el que desarrolla su actividad. Es decir, defiende un cierto determinismo histórico que reduce lo artístico a funciones del ambiente físico y del momento histórico. A pesar de ello, el arte sigue unas pautas evolutivas que, un tanto a la manera hegeliana, se despliegan y se manifiestan con mayor o menor calidad, en función del desarrollo de la generalización de la idea expresada, la plenitud de su expresión y de su valor moral.

La *École des Beaux-Arts* en la que Taine se desempeñaba era una escuela de artistas estructurada en función del ideario clasicista. El respeto a los modelos artísticos del pasado y la concepción de la historia como *magistra vitae* (maestra de la vida) estaban en el centro de la cultura institucional. Tener en cuenta este dato permite apreciar el efecto de ruptura que el estilo de Taine podía producir. En París, la historia del arte taineana arremetía, a través de su ethos liberal, contra la estética moralizante de Victor Cousin, filósofo y funcionario del gobierno; mientras que su énfasis en las condiciones externas al artista (el medio o *milieu*) discutía con la teoría del

art pour l'art defendida por el crítico romántico Théophile Gautier. “Taine era crítico e historiador (las dos palabras son intercambiables para él); [...] pero no era crítico e historiador del arte [...] En resumidas cuentas, la crítica sin arte, tal era la condición de Taine” (Lombardo 1985: 180). En sus cursos, Taine permanece fiel a su concepción de una estética “moderna”, o sea, “histórica, no dogmática; es decir, que no impone preceptos, sino que señala leyes” (Taine 1865: 20).²¹ Así las cosas, la crítica de arte debe ser como una ciencia que plantea leyes con el fin de explicar unos fenómenos.

El método moderno que trato de seguir, y que empieza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, particularmente las obras de arte, como hechos y productos cuyas causas hay que investigar y cuyos caracteres es preciso conocer; nada más que esto. Comprendida de esta manera, la Ciencia ni perdona: consigna y explica. [...] Casi podríamos considerarla (scil. esta nueva ciencia) como una especie de botánica, aplicada, no a las plantas, sino a las obras humanas. (Taine 1865: 21-22)²²

²¹ Las citas de Taine corresponden a la traducción de Amparo Cebrián y Federico Climent Terror para la primera edición castellana de *Filosofía del arte* en cuatro tomos (véase Taine 1922). Entre paréntesis se indica la paginación de la edición francesa original para cada caso.

²² “Por encima de la coincidencia instintiva de los diversos gustos, los modernos procedimientos de la crítica vienen a sumar la autoridad de la ciencia a la autoridad del sentido común. [...] [L]a primera operación en historia consiste en situarse en el lugar de los hombres y en sus costumbres; en adoptar sus sentimientos, en repensar sus ideas, en reproducir en sí mismo su estado interno; en representarse minuciosamente y de manera palpable el medio en que vivían, en seguir con la imaginación las circunstancias y las impresiones que, actuando sobre su carácter innato, han determinado los hechos y guiado la vida de aquellas gentes” (Taine 1867: 18). Taine recurre constantemente a la botánica para explicar en qué consiste la naturaleza de la obra de arte y la ley de su producción: “vegetación”; “flores diversas”; “floración”; “el arte germinaba”; “la vida” (1865: 80, 81, 100; 1866: 4-5). En el Tomo 2, dedicado a “La pintura de los Países Bajos”, se refiere a la historia

Taine no está interesado en describir determinadas obras de arte²³, sino en definir el arte: ¿qué es el arte? ¿cuál es su naturaleza? Para explicar en qué consiste “un carácter de importancia”, tema central que estudia en el Tomo 1 –“Hacer que un carácter predomine sobre todos los demás: tal es el fin de la obra de arte” (1867: 19)²⁴– Taine

del arte en Italia y en los Países Bajos en estos términos: “Es una floración preparada profundamente, y desde largo tiempo atrás, por una elaboración de la savia, conforme a la estructura adquirida y a la naturaleza primitiva de la planta que la produce. En consecuencia con nuestro método, vamos a estudiar en primer término esa historia íntima y previa, en la que habrá de fundarse la historia externa y posterior. Veamos ante todo la semilla, es decir, la raza con sus cualidades básicas e indelebles, tales como se han conservado a través de todas las circunstancias y bajo todos los climas; después la planta, o sea el pueblo, con sus cualidades originales acrecentadas o disminuidas, pero en todo caso aplicadas y transformadas por el medio y la historia; por último, la flor, es decir, el arte y especialmente la pintura, en la cual culmina todo este desenvolvimiento” (Taine 1869: 2); “De igual manera que una profunda revolución geológica trae consigo su fauna y su flora características, del mismo modo a cada gran transformación de la sociedad y del espíritu corresponden determinados tipos ideales. En tal respecto, nuestros museos se parecen a las galerías de Historia Natural, ya que los seres imaginarios, lo mismo que los seres vivos, son a un tiempo producto e indicio del medio en que se han formado” (Taine 1869: 69). A propósito del “ideal del arte”, escribe: “Nosotros, según nuestra costumbre, lo estudiaremos metódicamente como naturalistas” (Taine 1867: 1-2).

²³ Una breve referencia a Rubens en el tomo 1 (Taine 1865: 49-50; 58-59), otra más larga en el Tomo 2 (1869: 130-139), y unas pocas páginas en el Tomo 2 sobre Rembrandt (1869: 162-166), por cierto, magníficamente escritas, revelan una gran sensibilidad estética, pero carecen de un análisis crítico de algún cuadro en particular.

²⁴ “[E]l arte tiene por objeto manifestar el carácter fundamental, la cualidad saliente y notable, un punto de vista importante o un modo de ser principal del objeto” (Taine 1865: 51). “En todos los detalles de la vida ordinaria, en todas las muestras de interior satisfacción y de duradera prosperidad hallaréis los efectos del carácter fundamental que ha quedado impreso en el clima y en el suelo, en el animal y en el vegetal, en el hombre y en todas sus obras, en la sociedad y en el individuo. [...] Sacarle a la luz y hacerle patente es la misión del arte, y ya comprenderéis que si el arte consagra su esfuerzo a tal objeto es que la Naturaleza no llega a realizarlo”

hace “una escapada hacia la historia natural” (1867: 25): se vale del “principio de la subordinación de los caracteres” en las clasificaciones de la botánica y de la zoología, el de “la analogía de los caracteres, por la cual Geoffroy Saint-Hillaire explicó la naturaleza de los animales y Goethe la estructura de las plantas” (1867: 30-31). Aplica este principio al hombre, “ante todo al hombre moral y a las artes que lo toman como objeto” (1867: 34), y se vuelve geólogo. Se convierte en “un cavador que remueve el terreno y así pone de manifiesto nuestra geología moral” (1867: 34-35), al descubrir las diversas capas de ideas y sentimientos que existen en el hombre.

En la superficie del hombre se hallan las costumbres, las ideas, una especial aptitud de espíritu que duran tres o cuatro años; éstos corresponden a la moda y al momento. [...] Más abajo se extiende una capa de caracteres algo más sólidos: dura veinte, treinta, cuarenta años; [...] Ya hemos llegado a las capas de tercer orden, de gran extensión y espesor. Los caracteres que la constituyen duran un período histórico completo, como la Edad Media, el Renacimiento o la época clásica” (Taine 1867: 35-38).

Las obras de arte son, así, la adecuada expresión del hombre moral, es decir, de su carácter. ¿Cómo no pensar en Hegel cuando uno lee la Primera parte –“Las causas permanentes”– de *La filosofía del arte en los Países Bajos*?

(Taine 1865: 57). “[L]a obra de arte tiene como fin manifestar algún carácter esencial o saliente con más claridad e intensidad que lo manifiestan los objetos reales. Para ello el artista se forma una idea de ese carácter, y en consecuencia con su idea, transforma el objeto real. Este objeto, transformado de tal suerte, se halla en *conformidad con la idea*, o en otros términos, *es ideal*” (Taine 1867: 2; véase también 1865: 60).

Dos grupos de pueblos han sido, y son todavía, los principales factores de la civilización moderna. De una parte, los pueblos latinos o latinizados: italianos, franceses, españoles y portugueses; de otra, los pueblos germánicos: belgas, holandeses, alemanes, daneses, suecos, noruegos, ingleses, escoceses y americanos. En el grupo de los pueblos latinos, los italianos son, incontestablemente, los más artistas; en el grupo de los pueblos germánicos lo son, sin disputa, flamencos y holandeses. De suerte que estudiando la historia del arte en ambos países estudiaremos la historia del arte moderno en sus dos representaciones más elevadas y opuestas. (Taine 1869: 1-2)

La oposición entre las razas germánicas y las razas latinas, la influencia del clima y del suelo, la formación del carácter, las costumbres y los gustos, la excelencia y la superioridad de la pintura en los Países Bajos, y por qué este arte es “nacional” –“la razón de este hermoso privilegio estriba en el carácter nacional” (Taine 1869: 49)– se inspiran claramente de lo que Hegel escribe a propósito de la pintura en la tercera sección de la Tercera parte de su *Estética*, “Las artes románticas”:

Aquí se hace valer primordialmente el espíritu particular de los pueblos, de las provincias, de las épocas y de los individuos, y afecta no solo a la elección de los temas y al espíritu de la concepción, sino también a la índole del dibujo, del agrupamiento, del manejo de los pinceles, del tratamiento de determinados colores, etc., hasta las manías subjetivas. (Hegel [1842] 1989: 594)

A lo largo del segundo Tomo de su *Filosofía del arte*, dedicado a Gustave Flaubert, Taine aplica la regla que había establecido al principio de sus lecciones:

[P]ara comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse, con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado de espíritu del país y del momento, en que el artista produce su obra. Esta es la última explicación; en ella radica la causa inicial que determina todas las demás condiciones. (Taine 1865: 13).

“Para estas imaginaciones realistas y en este medio republicano” (Taine 1869: 157), la “pintura pública” representa a un ciudadano de carne y hueso, a tal magistrado que gobierna bien, al valiente oficial, pero también a grupos de hombres reunidos en torno a su oficio, síndicos, arcabuceros y profesores, “verdadero cuadro de historia, lo más instructivo y expresivo de cuantos existen” (Taine 1869: 158), que adornan los espacios institucionales²⁵. La “pintura privada”, la que adorna las casas particulares, es “la representación del hombre real y de la vida real, tales como los ojos los ven: burgueses, campesinos, ganado, pequeñas tiendas, posadas, habitaciones, calles y paisajes. No es necesario transformarlos a fin de darles más nobleza; les basta existir para ser dignos de interés” (Taine 1869: 159). En cuanto a la fidelidad de los cuadros, para Taine solo se justifica por “la pesadez sin idea de un realismo laborioso” (Christin 1985: 198). En Holanda, afirma, “el ideal es estrecho”. El artista holandés “no se parece a nuestros pintores. [...] es más ingenuo; [...] comparado con nosotros es un artesano”; “Estaríamos bien y a gusto en su cuadro. Vemos que no imagina más allá” (Taine 1869: 160-162).

²⁵ “[A] pesar de la oposición general (y a veces violenta) a las imágenes en los lugares de culto, los holandeses apreciaban el papel que las representaciones visuales desempeñaban en la edificación y el disfrute de los ciudadanos reformados” (Nadler 2003: 49); véase también Nadler 2003: 75-76.

IV

Eugène Fromentin estudió leyes en París, pero se dedicó a la pintura y a la literatura. Como artista –ni Thoré ni Taine lo eran–, atraído por el mundo oriental, entonces de moda en los medios culturales, hizo viajes a Argelia y a los confines saharianos. De los textos de Fromentin solamente *Dominique* (1863) pertenece al ámbito estrictamente literario. En el resto de su producción se aprecia cómo su actividad de escritor es influida por su faceta de pintor; así, ilustró él mismo dos libros en los que relató sus impresiones de viaje: *Un verano en el Sahara* (1857) y *Un año en el Sahel* (1859).

Fromentin es el autor de un único libro sobre crítica de arte, *Les Maîtres d'autrefois* [Los maestros de antaño], redactado después de un viaje de unos días en Bélgica y Holanda, del 5 al 30 de julio de 1875. Publicado poco antes de su muerte, este libro tuvo un éxito considerable y numerosas reediciones. Varias razones lo llevan a emprender este viaje de estudio hacia el norte, lejos de Argelia, que le había traído gloria y fortuna. Los dos volúmenes dedicados a la pintura de los Países Bajos –*Historia de pintores de todas las escuelas* (1861) de Charles Blanc, así como *Los Museos de Holanda* (1858 y 1860) que Thoré firma como Willian Bürger – lo animan a querer descubrir *in situ* las pinturas que solo conoce a través de los grabados y las composiciones de los pequeños maestros con quienes los críticos a veces comparan sus obras. Como prólogo a su estudio, escribió:

Vengo a ver a Rubens y Rembrandt en casa, y también la escuela holandesa en su ambiente, siempre el mismo, de vida agrícola, marítima, de dunas, pastos, grandes nubes, horizontes delgados. [...] Solo traduciré con sinceridad las sen-

saciones sin consecuencia de un *diletante* puro. (Fromentin 1876: 1-2)

“El «efecto», tal es la clave del gusto pictórico de Fromentin. Su estética no es la de lo bello, sino la del *abandono de uno mismo* a un poder que lo supera y lo arrastra” (Christin 1985: 200).²⁶

El viaje de Fromentin empieza con una visita del museo de Bellas Artes de Bruselas y prosigue en Malinas, Amberes y La Haya, donde admira a Rubens, Ruysdael y Van Dyck. El 16 de julio, está en Amsterdam y mira los cuadros de Rembrandt. De paso por Haarlem, el 20, se detiene frente a los de Frans Hals. Se dirige después a Gante y a Brujas para ver los de Van Eyck y Memling antes de terminar su gira en Bruselas a la búsqueda de los primitivos flamencos. Fromentin consigna sus observaciones frente a los cuadros o consultando catálogos. Sus abundantes apuntes –a menudo escritos con el idioma y la gramática de los pintores, y que “no tienen ni plan ni método” (Fromentin 1876: 417)– y su memoria son la materia que usa para el libro escrito a su regreso en su propiedad de Saint-Maurice cerca de La Rochelle durante el verano y el otoño de 1875.²⁷

²⁶ “Porque «el efecto», si es generalmente una sorpresa, es también una *proximidad*. Gracias a él se salva una distancia entre un objeto –una imagen– y el hombre que lo observa. Existe un *vínculo* entre el uno y el otro, misterioso y vital” (Christin 1985: 202).

²⁷ “De hecho, estos estudios solo serán apuntes, y estos apuntes los elementos desarticulados y desproporcionados de un libro por hacer: más especial que los que se han hecho hasta ahora, donde la filosofía, la estética, la nomenclatura y las anécdotas ocuparían menos espacio, los asuntos propios del oficio mucho más. Sería como una especie de conversación sobre pintura, donde los pintores reconocerían sus hábitos, donde la gente del mundo aprendería a conocer mejor a los pintores y la pintura. Por el momento, mi método será olvidar todo lo que se ha dicho sobre este tema, mi objetivo es plantear preguntas, hacer que las personas quieran pensar en ellas e inspirar a aquellos que serían capaces de prestarnos semejante servicio la curiosidad por resolverlos” (Fromentin 1876: 3). *Los maestros de antaño*, con sus

Los maestros de antaño no intenta ofrecer un tratado sistemático ni ordenado de las escuelas pictóricas locales; es una colección de impresiones y juicios sugeridos por algunas obras y por algunos maestros antiguos a un artista moderno, educado en la escuela de Eugène Delacroix y de Alexandre Decamps. El libro está dividido en dos partes principales: la primera tiene como tema la pintura flamenca y domina en ella la figura de Rubens; la segunda trata de la escuela holandesa y termina con el examen de las obras maestras de Rembrandt.

Rubens es el pintor favorito de Fromentin: representa la figura ideal del artista digno y equilibrado. Fromentin lo entiende y compone un retrato casi perfecto, intelectual con una curiosidad sensible, pintor consumado, *homme de lettres*, culto, erudito y avezado en todas las formas de arte. En lo que respecta a Rembrandt, Fromentin está mucho menos seguro de haber entendido al hombre y su arte. Fromentin elogia algunas de sus cualidades, sus juegos de color y su extraordinaria aprehensión y uso de la luminosidad. En general, a Fromentin le cuesta bastante trabajo escribir sobre Rembrandt:

No sorprenderé a nadie si digo que *Ronda nocturna* no tiene ningún encanto, y el hecho no tiene paralelo entre las mejores obras de arte pintoresca. Sorprende, desconcierta, se impone, pero carece absolutamente de esta primera atracción insinuante que nos persuade, y casi siempre comenzó por desagradar. (Fromentin 1876: 326)

estudios en los que no hay “ni método alguno, ni camino definido” (Fromentin 1876: 2) no es este libro.

Los incondicionales de Rembrandt nunca le perdonarán su análisis negativo de la *Ronda nocturna* y de *La lección de anatomía* (Fromentin 1876: 291-297), ni sus reservas sobre el artista.

Admirador de Taine, Fromentin aplica sus teorías sobre la raza, el medio ambiente y el tiempo, cuidándose de establecer el entorno físico e intelectual que vio nacer las obras de los pintores flamencos y holandeses. Fromentin identifica crítica e historia del arte, entendiendo cómo la valoración de una obra implica el conocimiento de sus premisas y conexiones históricas, y se interesa por la biografía de los pintores –por la vida fácil y feliz de Rubens, por la solitaria y atormentada de Rembrandt– solo para buscar la coincidencia entre el artista y el hombre. Un punto esencial de su “método” es la importancia dada al análisis estilístico. Pintor, Fromentin se destaca en este ejercicio y sus consideraciones sobre el oficio ocupan más espacio que sus comentarios históricos o anecdóticos sobre las obras, como en el caso de Rembrandt: “Así que, les advierto, no escaparé a las controversias técnicas que la discusión requerirá” (Fromentin 1876: 330).

Según Fromentin, la “escuela holandesa” nace a principio del siglo XVII, después de la *Tregua de los Doce Años*, también llamada *Tregua de Amberes*, firmada en 1609 entre España y las Provincias Unidas de los Países Bajos. Las mañanas no solo cantan el reconocimiento *de facto* de la independencia de las siete provincias del norte de los Países Bajos,²⁸ sino, también, el nacimiento de “una escuela de pintura nacional y libre” (Fromentin 1876: 170): “un estado nuevo, un arte nuevo” (Fromentin 1876: 163). Libre de modelos ajenos, la escuela holandesa deja de tomar prestados de Italia su estilo y su poesía, su gusto por la historia, por la mitología y por las leyendas

²⁸ Holanda, Frisia, Groninga, Güeldres, Overijssel, Utrecht y Zelanda.

cristianas:²⁹ “La escuela en su conjunto se dice de *género*” (Fromentin 1876: 177)³⁰.

Brueghel el viejo es, según Fromentin, “el inventor del género, un genio de su terruño, maestro original, si alguna vez hubo uno, padre de una escuela por nacer” (Fromentin 1876: 22). Fromentin tiene razón, porque si El Bosco (ca. 1450-1516) es el último pintor flamenco, el último “primitivo”, Pieter Brueghel de Oude, el viejo (ca. 1528-1569), abre una nueva etapa en la pintura de Flandes, esa en la que se descubre al hombre y su mundo, y se abre la era moderna. Los dos pintan grupos de gente, colectivos en dinamismo, y los dos quieren mostrar el paisaje como un protagonista más. Pero, mientras que El Bosco ve al colectivo sufriendo en un mundo sobrenatural y caótico, en una naturaleza engañosa y dañina que le inspira –y que le debe inspirar– terror al devoto, Brueghel hace una representación terrenal de la vida campesina, gente con sus alegrías y tristezas, sus vicios y virtudes, en la que la naturaleza es casi siempre una aliada, como en *Cazadores en la nieve* (1565), pintura que

²⁹ “Ya no hay más desnudos; el cuerpo ideal, el hermoso animal humano que vive en pleno sol, la noble simetría, de miembros y actitudes, los grandes cuadros alegóricos o mitológicos no encajan en los gustos germánicos” (Taine 1869: 156).

³⁰ “[U]n arte enteramente nuevo con temas tan viejos como el mundo” (Fromentin 1876: 177). “Las pinturas de género holandesas del siglo XVII, comúnmente conocidas como escenas de la vida cotidiana, abarcan una sorprendente variedad de temas. Abarcan desde retratos de mujeres virtuosas que trabajan en el hogar hasta sus antípodas morales, prostitutas que ejercen seductoramente su oficio entre posibles clientes; desde campesinos en casuchas destartadas hasta los ensueños de jóvenes elegantemente vestidos en entornos palaciegos; desde niños atentos en las aulas hasta sus primos traviesos que causan estragos en ocasiones festivas. La capacidad de estas imágenes aparentemente sin pretensiones pero célebres para evocar la existencia diaria durante la llamada Edad de Oro en los Países Bajos es legendaria” (Franits 2018: 268). “La pintura de género renuncia a la representación de todo lo que sale de lo ordinario y permanece inaccesible al común de los mortales: no hay lugar aquí para los héroes y los santos” (Todorov 1997: 20).

pertenece a la serie titulada *Los meses* –enero– en la que introduce un relieve alpino en una escena que supuestamente transcurre en los Países Bajos.

Brueghel –“el campesino”– es afeccionado a los temas populares, si bien pintó algún que otro cuadro religioso, como su *Cristo en el camino del Calvario* (1564). Toma sus personajes de lo natural mientras celebran un acontecimiento: las tareas de la agricultura –*Los cosechadores* (1565), *La siega del heno* (1568)–, la caza –*Los cazadores en la nieve* (1565)–, los juegos, las danzas –*Danza de campesinos* (1568), *Baile de boda* (1597)–, o las fiestas –*Boda campesina* (1568)–. Nos recuerda la obra del pintor flamenco Adriaen Brouwer (1605-1638), quien creó un importante puente entre el arte flamenco y el holandés al popularizar una nueva forma de pintura de género de los bajos fondos, humorística y rufianesca, en la que campesinos caracterizados de forma grotesca alborotan en tabernas de mala muerte: *Fumadores y bebedores de taberna* (1636), *La bebida amarga* (1636).

La capacidad de expresar múltiples fisionomías con expresiones bizarras y sarcásticas es el aspecto más novedoso e ingenioso del arte de Brueghel el viejo. Vivió unos años en Holanda donde, posiblemente, se formó con Frans Hals, e influyó en pintores como Adriaen van Ostade, Rubens y Rembrandt. Brueghel el viejo busca el *realismo*, no la idealización típica del Renacimiento, y muchas de sus pinturas ponen de manifiesto lo absurdo y lo vulgar, hasta el humor negro para ilustrar las palabras de Cristo: “si un ciego guía a otro ciego, caerán ambos en el hoyo” (*Mateo*, 15) con *La parábola de los ciegos* (1568), reflejando las debilidades y necesidades humanas. A veces roza la subversión, cargando más la protesta social. Felipe II de España (y Flandes) quería prohibir muchas de las celebraciones colectivas representadas por Brueghel como, por ejemplo,

La lucha entre el Carnaval y la Cuaresma (1559), óleo sobre tabla de 119,4 x 171,2 cm, en el que los personajes que celebran el carnaval se enfrentan con representantes devotos de la Iglesia –taberna a la izquierda e iglesia a la derecha–, mientras a su alrededor la gente común, vendedoras de pescado, mendigos, bufones, niña jugando con una peonza, malabaristas, tullidos, músicos, etc., sigue haciendo su trabajo.³¹

En la parte inferior y central del cuadro, Don Carnaval, un hombre gordo y festivo sentado encima de un enorme barril de vino, y Doña Cuaresma, una mujer de cierta edad y escuálida, sentada en una aparatosa silla colocada en una especie de carro con ruedas que jalen una monja y un fraile, blanden unos largos palos, cuales caballeros enfrentados en una justa. Parodia de un torneo medieval, *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma* también puede interpretarse como una crítica social satírica de los conflictos de la Reforma.

Pero, para que pudiera nacer el arte nuevo se necesitaba un acontecimiento que Pieter Brueghel de Oude no vivió: “Para que el pueblo holandés viniera al mundo, para que el arte holandés naciera con él, [...] era necesario que se hiciera una revolución, que fuera profunda, que fuera feliz” (Fromentin 1876: 169). La revolución planteaba el siguiente problema:

[...] dado un pueblo de burgueses, práctico, tan poco soñador, muy atareado, para nada místico, de espíritu antilatino, con tradiciones rotas, un culto sin imágenes, hábitos parsi-



Pieter Brueghel el Viejo, *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*, Museo de Historia del Arte de Viena.

³¹ “Los bebedores y los pendencieros de Brouwer, los campesinos de van Ostade, los licenciosos de Jan Steen, no son máscaras de carnaval, sino individualidades reales y caracterizadas. Esta es una de las razones por las que la pintura holandesa tiene tanta naturalidad y precisión [*justesse*]” (Bürger 1860: 262-263).

moniosos, encontrar un arte que lo complaciera, cuya conveniencia captara y que lo representara. Un escritor de nuestro tiempo, muy ilustrado en estos asuntos, respondió con mucho ingenio que un pueblo así solo tenía que proponerse una cosa muy simple y atrevida, la única por lo demás que durante cincuenta años había tenido éxito constantemente: exigir que se hiciera su *retrato*.

La palabra lo dice todo. Se advirtió rápidamente que la pintura holandesa era y solo podía ser el retrato de Holanda, su imagen externa, fiel, exacta, completa, parecida, sin ningún adorno. El retrato de hombres y lugares, costumbres burguesas, plazas, calles, campo, mar y cielo. Tal debía ser, reducido a sus elementos primitivos, el programa seguido por la escuela holandesa, y así fue desde el primer día hasta su declive. (Fromentin 1876: 172-173)³²

Si la palabra “retrato” lo dice todo, es porque este “escritor de nuestro tiempo, muy ilustrado en estos asuntos”, considera, como muchos de los críticos de arte del siglo XIX, que el único objetivo del cuadro es *representar* lo que es: en ello consiste el *realismo* de los pintores holandeses del siglo XVII que “tienen la reputación de ser, la mayoría de ellos, unos copistas con vistas cortas [*des peintres réputés pour la plupart des copistes à vues courtes*]” (Fromentin 1876: 179). ¿Será que Fromentin comparte esta apreciación? No lo creemos, al menos no del todo, porque si bien escribe: “Era el destino de Holanda amar lo que parece [*ce qui ressemble*], volver a él algún día, sobrevivirse y salvarse a través del retrato” (Fromentin

³² Reconocemos en el “espíritu antilatino” la influencia de Taine (véase Taine 1869, Primera parte). La única indicación de un libro al que *Les maîtres d'autrefois* remite al lector en un pie de página es *De la philosophie de l'art dans les Pays-Bas* de H. Taine, y es la única referencia explícita a un crítico de arte (Fromentin 1876: 135). “Fromentin se refiere a Bürger en su manuscrito: los «Museos de Holanda, un pequeño manual instructivo de leer, no siempre bueno de creer al pie de la letra», escribe” (Christin 1985: 195, n. 8).

1876: 165), o, exceptuando a Rembrandt: “Solo se percibe un estilo y un método en los talleres de Holanda. El objetivo es imitar lo que es, hacer amar lo que se imita, expresar con claridad sensaciones simples, vivas y correctas” (Fromentin 1876: 178), a diferencia de Taine, quien no era ni pintor, ni artista, y que pensaba, erróneamente, que la producción artística era el mero reflejo de las realidades materiales, el *pintor* Fromentin distingue *semejanza* [*ressemblance*] e *imitación*. Lo que Fromentin alaba en el flamenco Rubens, es lo que también alaba en los maestros holandeses del siglo XVII, “esta facultad especial de representar la persona humana en su íntima semejanza [*son intime ressemblance*]” (Fromentin 1876: 105).

Es bastante notable que la *imitación* y la *semejanza* no solo sean distinguidas por el crítico, sino que se opongan entre sí categóricamente a lo largo de *Los maestros de antaño*. [...] La *imitación* era obra del humanismo latino, la *semejanza* pertenece a quien inventó –o reencontró– Holanda. La una buscaba apropiarse de lo real creando una máscara idéntica, por una decisión voluntaria, y porque evolucionaba continuamente en un “universo humanizado”; la otra doblega el orgullo humano para buscar, por un trabajo de aproximaciones y diferenciaciones, lo que hace que este real está presente fuera de cualquier modelo antropomórfico. (Christin 1985: 207-208)

El arte holandés es “realista” porque es “nuevo”, y es “nuevo” porque todo cambia en la manera de concebir, de ver y de hacer. La pintura italiana y la pintura flamenca vivían en el absoluto [*dans l'absolu*] donde todo se relacionaba más o menos con “la persona humana”, en un “universo humanizado, del que el cuerpo humano, en sus proporciones ideales, era el prototipo” (Fromentin 1876: 174). La pintura holandesa, en cambio, se instala en lo relativo, pone al hombre en su sitio y, si es necesario, prescinde de él.

Ha llegado el momento de pensar menos, de apuntar menos alto, de mirar más de cerca, de observar mejor y de pintar tan bien, pero de otra manera. Es la pintura de la multitud, del ciudadano, del trabajador, del advenedizo y del primero que llega, enteramente hecha para él, hecha de él. (Fromentin 1876: 175)

Imitar sí, pero, con el buen ojo del pintor, con su sensibilidad y con su imaginación³³; copiar, no.

V

En el horizonte abierto por las *Lecciones sobre la estética*, Thoré, Taine y Fromentin supieron revalorizar la pintura del siglo de oro holandés. Cualesquiera sean los límites del intento hegeliano de “reconstruir” el sentido de una obra de arte en virtud del espíritu de una época a la que pertenece (Gombrich 1984b), ellos son inherentes a esta revalorización. Con todo, si exceptuamos la exagerada orientación sociológica e ideológica de la “crítica sin arte” de Taine, nos encontramos en Thoré y, sobre todo, en Fromentin, con unas interpretaciones que se acercan a la concepción de “la obra de arte como producto de la actividad humana” (Hegel [1842] 1989: 23-28), y se alejan, al mismo tiempo, de un “realismo” condicionado por el determinismo histórico.

Hegel mismo muestra un sorprendente entusiasmo por la pintura de la edad de oro holandesa que contempla, durante sus viajes por

³³ Para Fromentin, “[e]l arte de pintar es solo el arte de expresar lo invisible a través de lo visible” (1876: 2). Para Hegel, “Al representar la naturaleza y las cosas que están allí, la pintura holandesa expresa en realidad el espíritu que las produjo. Al representar lo visible, expresa lo invisible” (Grimaldi 1983b: 81).

Alemania y Holanda.³⁴ Sus observaciones acerca de esta escuela pictórica están basadas en una “autopsia”, en un “ver por sí mismo”, lo cual lo lleva a afirmar:

Si el arte clásico configura en su ideal solo lo substancial, aquí se nos aherroja y lleva a la intuición la naturaleza cambiante en sus huidizas exteriorizaciones, una corriente de agua, una cascada, espumeantes olas marinas, una naturaleza muerta con el contingente fulgor de los vasos, de los platos, etc., la figura externa de la realidad efectiva espiritual en las más particulares situaciones, una mujer que enhebra una aguja ante la luz, una emboscada de ladrones en un movimiento casual, lo más instantáneo de un ademán que rápidamente vuelve a encogerse, la risa y el sarcasmo de un campesino, en lo que son maestros Ostade, Teniers y Steen. Es un triunfo del arte sobre la caducidad en el que lo substancial se ve por así decir engañado respecto a su poder sobre lo contingente y fugaz [...] pero si tampoco ánimo y pensamiento son satisfechos, la intuición más de cerca reconcilia no obstante con ellos. Pues el arte de pintar y del pintor es lo que debe deleitarnos y arrebatarnos. Y de hecho, cuando uno quiera saber qué es pintar, debe contemplar estos cuadritos para decir de este o de aquel pintor: éste sabe pintar. (Hegel [1842] 1989: 439 y 438)

³⁴ “La pintura holandesa y alemana antigua, a través de la colección de los hermanos Sulpiz y Melchior Boisserée, primero en Stuttgart, luego en Núremberg y Heidelberg, y de la que, en ese momento, se contemplaba el traslado a Berlín. También incluye la colección Solly en Berlín. [...] Esta experiencia se amplía durante los viajes por Alemania (por ejemplo, las colecciones de Ferdinand Franz Wallraf en Colonia, de Bettendorf en Aquisgrán) y Holanda (por ejemplo, las visitas de Bruselas, Gante, Brujas y Ámsterdam). [...] La pintura holandesa del siglo XVII, también en la galería de Dresde, siguiendo a Goethe (rehabilitación de la pintura de género y de los paisajes contra el desprecio con el que se la trataba entonces), luego durante el viaje en Holanda, donde Hegel relaciona esta experiencia museística de la pintura con la historia del pueblo holandés en lucha por su libertad política y religiosa” (Olivier 2016: 153-154).

REFERENCIAS

- BOUILLON, Jean-Paul (dir.) (1989), *La Critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26, 27 mai 1987 (Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne).
- BÜRGER, William (1858), *Musées de la Hollande. I. Amsterdam et La Haye. Études sur l'école hollandaise* (Paris/Bruxelles: V^e Jules Renouard/Ferdinand Claassen).
- ____ (1860), *Musées de la Hollande. II. Musée Van der Hoop, à Amsterdam et musée de Rotterdam* (Paris/Bruxelles: V^e Jules Renouard/Ferdinand Claassen).
- ____ (1866), "Van der Meer de Delft", *Gazette des Beaux-arts*, XXI, (oct.-déc.): 297-330; 458-470; 542-575. [Disponible en gallica.bnf.fr]
- ____ (1870), *Salons de W. Bürger 1861 à 1868*, tome second, avec une préface par T. Thoré (Paris: V^e Jules Renouard).
- CHRISTIN, Anne-Marie (1985), "Fromentin critique d'art ou la rhétorique". *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 37: 193-212. [https://doi.org/10.3406/caief.1985.1955]
- FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo (2003), "Hipólito Taine: la obra de arte como hija de su tiempo", *Artes la Revista*, 6/3 (jul.-dic.): 49-63.
- FRANITS, Wayne (2018), "Genre Painting" en Helmers & Janssen (2018: 268-288).
- FROMENTIN, Eugène (1876), *Les maîtres d'autrefois* (Paris: Éditions Plon et Cie.).
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.) (1998), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)* (Madrid: Espasa).
- GOMBRICH, Ernst Hans (1984a), *Tributes. Interpreters of our cultural tradition* (Oxford: Phaidon).
- ____ (1984b), "«The Father of History»", en Gombrich (1984a: 51-69; 254-255).
- GRIMALDI, Nicolas (1983a), *L'art ou la passion feinte. Essais sur l'expérience esthétique* (Paris: Presses Universitaires de France).
- ____ (1983b), "La peinture hollandaise selon Hegel: le réalisme dans l'art comme déréalisation de la nature", en Grimaldi (1983a: 72-93).
- HAVARD, Henry (1883a), "Johannes Vermeer (Van der Meer de Delft)", *Gazette des Beaux-arts*, XXVII (jan.): 389-399. [Disponible en gallica.bnf.fr]
- ____ (1883b), "Johannes Vermeer (Van der Meer de Delft)", *Gazette des Beaux-arts*, XXVIII (jul.): 213-224. [Disponible en gallica.bnf.fr]
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1989), *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotóns Muñoz (Madrid: Akal). [Edición alemana: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Zweite Auflage, hrsg. von Heinrich Gustav Hothos, Berlin, Duncker und Humblot, 1842]
- HELMERS, Helmer J. & JANSSEN, Geert H. (eds.) (2018), *The Cambridge Companion to the Dutch Golden Age* (Cambridge: Cambridge University Press).
- LACHENAL, Lucie & MENEUX, Catherine (éds.) (2015), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013 (Paris: site de l'HiCSA).
- LARROUMET, Gustave (1892), "L'art réaliste et la critique", *Revue des deux mondes*, 114/4: 802-842.
- LAUGEE, Thierry (2015), "Les chroniqueurs militants de la *Revue républicaine*, suivi d'un projet de prospectus pour *La démocratie* d'après un manuscrit inédit de Victor Schoelcher", en Lachenal & Méneux (2015: 41-67).
- LISSORGUES, Yvan (2008), "El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos", edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Edición original en García de la Concha (1998: 3-31)]
- LOMBARDO, Patrizia (1985), "Hippolyte Taine ou la critique sans l'art", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 37: 179-191. [https://doi.org/10.3406/caief.1985.1954]
- MARCHÁN FIZ, Simón (1987), *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo* (Madrid: Alianza).
- NADLER, Steven M. (2003), *Rembrandt's Jews* (Chicago: University of Chicago Press).

- OLIVIER, Alain Patrick (2016), “L’expérience de la peinture et son concept”, *Verifiche. Rivista di scienze umane*, XLV (1-2): 149-181.
- REBEYROL, Philippe (1952), “Art historians and art critics, I: Théophile Thoré”, *The Burlington Magazine*, XCIV: 196-200.
- SUZMAN JOWELL, Frances (1974). “Thoré-Bürger and the Revival of Frans Hals”, *The Art Bulletin*, 56/1: 101-117.
- ____ (1989), “Politique et Esthétique: du Citoyen Thoré à William Bürger”, en Bouillon (1989: 25-41).
- ____ (2001), “From Thoré to Bürger: the image of Dutch art before and after the Musées de la Hollande” (présenté au colloque *The Shifting Image of the Golden Age*, Rijksmuseum, 29-30 mai 2000), *Bulletin van het Rijksmuseum*, XLIX, 1: 45-60.
- ____ (2003), “Thoré-Bürger’s art collection: «a rather unusual gallery of bric-à-brac»”. *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, XXX: 54-119.
- TAINE, Hippolyte (1865), *Philosophie de l’art* (Paris: Germer Baillière).
- ____ (1866), *Philosophie de l’art en Italie* (Paris: Germer Baillière).
- ____ (1867), *De l’idéal dans l’art* (Paris: Germer Baillière).
- ____ (1869), *Philosophie de l’art dans les Pays-Bas* (Paris: Germer Baillière).
- ____ (1922), *Filosofía del arte*, 4 vols., trad. de Amparo Cebrián y Federico Climent Terror (Madrid: Calpe).
- TODOROV, Tzvetan (1997), *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIIe siècle* (Paris: Éditions du Seuil).

KIERKEGAARD Y EL CONCEPTO DE IRONÍA

Entre lo estético y lo ético

· Jorge Schulz ·

Jorge Schulz

Universidad Nacional de San Martín / Seminario Internacional Teológico Bautista

Kierkegaard y el concepto de ironía: entre lo estético y lo ético

DOI: 10.36446/be.2021.56.262

Resumen

En los últimos años los estudios sobre la ironía han cobrado un renovado interés en los estudios kierkegaardianos. Además de estar vinculada a una estrategia de comunicación indirecta, la ironía –caracterizada por la contradicción– es abordada por el filósofo danés como una posición existencial lindante a las esferas estética y ética. El presente trabajo explora la relación entre la noción de ironía elaborada por Søren Kierkegaard en su tesis de 1841 y aquella ironía presentada en sus escritos pseudónimos como *confinium* o región fronteriza que posibilitan los saltos del desarrollo subjetivo. Se sostiene aquí que la contraposición establecida entre la ironía socrática y romántica tiene su correlato en la dialéctica entre el esteta A y el juez Wilhelm presentada en *O lo uno o lo otro*. El análisis de esta contraposición desde el punto de vista del *Postscriptum* contribuye a esclarecer la figura del ironista, destacando el importante papel de la imaginación y el anclaje que esta ha de tener en la realidad histórica concreta para vislumbrar la posibilidad de una existencia en la esfera ética.

Palabras clave

Confinium; subjetividad; contradicción; imaginación; transición existencial

Kierkegaard and the Concept of Irony: Between the Aesthetic and the Ethical

Abstract

In recent years, studies on irony have gained renewed interest in kierkegaardian studies. In addition to being linked to a strategy of indirect communication, irony –characterized by contradiction– is approached by the danish philosopher as an existential position bordering the aesthetic and ethical spheres. This paper explores the relationship between the notion of irony elaborated by Søren Kierkegaard in his 1841 thesis and that irony presented in his pseudonymous writings as a *confinium* or border region, that makes possible the leaps of subjective development. It is argued here that the contrast established between socratic and romantic irony has its correlate in the dialectic between aesthete A and judge Wilhelm presented in *Either/or*. The analysis of this contrast from the point of view of the *Postscriptum* helps to clarify the figure of the ironist, highlighting the important role of the imagination and the anchoring that it must have in concrete historical reality, in order to glimpse the possibility of an existence in the ethical sphere.

Keywords

Confinium; subjectivity; contradiction; imagination; existential transition

Recibido: 21/07/21. Aprobado: 21/08/21.

INTRODUCCIÓN

Uno de los primeros temas que ocupó a Søren Kierkegaard fue el concepto de ironía, sobre el cual versó su tesis defendida en 1841. En este trabajo, el filósofo danés estudió la ironía en Sócrates para realizar una comparación crítica con la ironía en los románticos y esbozar, finalmente, su propia concepción. Es sabido que, luego de la presentación de su tesis, comenzaría a publicar lo que consideraba su obra de autor. Esto no significa que su tesis deba considerarse irrelevante, sino más bien todo lo contrario: ella representa una preparación para su obra como escritor. El análisis de la ironía en Sócrates le ofreció a Kierkegaard un modelo para la “tarea socrática” que buscaría llevar a cabo en su propio contexto filosófico. Jon Stewart ha observado, en este sentido, que el escrito sobre la ironía, muy a menudo descuidado por los intérpretes, es esencial para la comprensión del pensamiento y la estrategia autoral de Kierkegaard: “su importancia aumenta en lugar de disminuir ya que proporciona una clave interpretativa invaluable para el resto de sus escritos” (Stewart 2015: 114).

En las obras pseudónimas, especialmente en el *Poscriptum* de Johannes Climacus, la ironía y el humor aparecen como formas de *lo cómico* y representan dos actitudes hacia el mundo marcadas por la contradicción: “donde hay vida hay contradicción, y donde hay contradicción está presente lo cómico” (SKS VII: 465). Y es allí en el *Postscriptum* donde Climacus hace la siguiente declaración: “Hay

tres esferas existenciales: la estética, la ética y la religiosa. Entre una y otra hay un *confinium*: la ironía es el *confinium* entre lo estético y lo ético; el humor es el *confinium* entre lo ético y lo religioso” (SKS VII: 455).

¿A qué se refiere el pensador danés con el término *ironía*? Kierkegaard en su tesis nos ofrece una primera distinción entre dos tipos de ironía: la ironía entendida como figura retórica del discurso y la ironía como visión de la vida o posición existencial.

En su sentido retórico, la ironía se caracteriza por decir lo contrario a lo que se quiere decir o se piensa. Un uso muy común es cuando se la utiliza para decir seriamente algo que no es pensado como serio, o a la inversa. En estos casos la palabra viene a ser el “fenómeno”, la expresión, el aspecto exterior; mientras que el pensamiento se vincula con la dimensión interna, el verdadero sentido o “esencia” de lo que se quiere transmitir. Es así que en la ironía nos encontramos con que “el fenómeno no es la esencia, sino lo contrario de la esencia” (SKS I: 286). De esta manera el hablante no está atado a sus palabras, sino que es libre de ellas. Sin embargo, la ironía se cancela a sí misma en tanto “el hablante asume que los oyentes lo entienden, y así, mediante la negación del fenómeno inmediato, la esencia sigue siendo idéntica al fenómeno” (SKS I: 286-287). Aquí la ironía se suprime porque no permanece en una verdadera oposición. Pero, en tanto ésta se mantenga aislada como un incógnito para la comprensión de los oyentes, no se cancela a sí misma. En este último caso, la ironía mantiene la oposición entre el “fenómeno” y la “esencia” en una cierta “postura de superioridad respecto al discurso simple que todos pueden entender inmediatamente, dado que, aunque esta quiera ser entendida, no quiere ser entendida inmediatamente ni de forma ordinaria” (SKS I: 287).

Aunque el interés de Kierkegaard está lejos de agotarse en una mera figura del discurso, el análisis que hace de la ironía como dispositivo retórico le permite captar una primera característica presente en toda ironía y que tiene que ver con la contradicción entre el fenómeno y la esencia, entre lo exterior y lo interior. Este primer hallazgo traza una analogía con el verdadero punto al cual Kierkegaard quiere llegar: la ironía concebida como posición existencial.

En el *Postscriptum*, Climacus sostiene que la ironía no hace referencia a una mera “forma de hablar” o al “bienestar que siente el escritor al expresarse irónicamente de vez en cuando”, se trata más bien de una “cualidad existencial”, señalando que “el hombre que posee la ironía esencial, la posee todo el día y no está ligado a ningún estilo, pues tiene lo infinito dentro de sí” (SKS VII: 457). Se trata aquí de una visión de la vida que atraviesa toda la existencia y cumple un rol fundamental en el desarrollo de la subjetividad: “Así como la filosofía comienza con la duda, la vida digna de ser llamada humana comienza con la ironía” (SKS I: 65). En este tipo de ironía también podemos encontrar una contradicción entre el fenómeno y la esencia, entre lo interno y lo externo, pero en el caso del individuo que ha adoptado la ironía como su visión de la vida la ruptura se produce entre el yo interior del ironista (la esencia) y su realidad exterior (el fenómeno).

La ironía como posición existencial tiene que ver con “la primera y más abstracta determinación de la subjetividad” (SKS I: 302) en donde la conciencia subjetiva se relaciona de una manera polémica con la exterioridad. Al plantear esta investigación, Kierkegaard se propone ir a buscar el concepto en aquella manifestación donde – afirma– “la subjetividad afirmó sus derechos por primera vez en la historia del mundo” (SKS I: 302). Es así que aparece la figura de Sócrates. En toda la primera parte de su tesis Kierkegaard se ocupa

de analizar la posición de Sócrates concebida como ironía para luego comparar el modelo socrático con las concepciones de su tiempo que –considera– se corresponde principalmente con la ética. En este análisis, la lectura de Sócrates que hace Hegel así como sus críticas a los Románticos son tratadas por Kierkegaard para dilucidar su propio concepto de ironía como un elemento controlado.

En el presente trabajo nos proponemos, en primer lugar, explorar los elementos fundamentales de la concepción kierkegaardiana de ironía para luego abordar su función en tanto *confinium* entre la esfera estética y la esfera ética de la existencia. Aunque se harán referencias a otras dimensiones de la ironía, nos limitaremos aquí a discutir específicamente su papel como instancia de transición existencial. Nuestro estudio comenzará examinando a noción de ironía en la tesis de Kierkegaard. Luego buscaremos aproximarnos a las dos visiones de la vida expuestas en *O lo uno o lo otro* que bordean a este primer confín. A continuación, estaremos explorando el lugar de la ironía en el contexto del *Postscriptum* para finalmente dilucidar su función como territorio fronterizo.

LA IRONÍA EN LA TESIS DE KIERKEGAARD

El tratado sobre la ironía está dividido en dos grandes partes. En la primera parte se compara la imagen de Sócrates que presentan las tres fuentes principales de la Antigüedad, la de Platón y Jenofonte que eran sus discípulos, y Aristófanes que lo presenta de manera humorística en la comedia *Las Nubes*. Al ocuparse de Sócrates como el primer referente de la ironía, Kierkegaard reconoce la dificultad de esta investigación, no solo por la distancia histórica y el problema de reconstruir a partir de dichas fuentes al *Sócrates real*, sino por la naturaleza misma de la ironía, a saber, su carácter negativo y oculto. “Sócrates no dejó nada a partir de lo cual una época poste-

rior pudiera juzgarlo, y aun suponiendo que yo fuese un contemporáneo suyo, aun así seguiría siéndome difícil concebirlo” (SKS I: 74). Pero es precisamente este punto de dificultad lo que constituye la clave para concebir su posición irónica: en él “lo externo no estaba en unidad armónica con lo interno, sino que era más bien su opuesto” (SKS I: 74).

Kierkegaard insiste constantemente a lo largo de su análisis que Sócrates fue puramente negativo. No expresó positivamente ninguna doctrina o teoría filosófica, sino que su tarea consistió más bien en refutar lo que otros sostenían sin presentar ninguna alternativa constructiva. La ironía socrática representa exclusivamente una negatividad que socava la posición de sus interlocutores con el objeto de hacerlos reflexionar y reconsiderar los fundamentos sus propias creencias y puntos de vista. Este gesto posibilita el examen crítico del mundo como una actividad negativamente liberadora de la subjetividad. En este sentido, la ironía produce una ruptura de lo interior con lo exterior, “corta los lazos que frenan la especulación, ayudando a salir de la arena puramente empírica” (SKS I: 175). Aún, la ironía no produce ningún contenido positivo. Su función es puramente negativa, no establece nada. Es una suspensión que abre infinitas posibilidades, pero sin inducir a ninguna de ellas.

Esta negatividad en Sócrates estaba estrechamente relacionada con la voz de su *daimon* que, según los escritos de Platón, lo alertaba siempre para disuadirlo, pero nunca lo incitaba positivamente en alguna dirección específica. Kierkegaard observa que “la manifestación visible de la relación negativa que el *daimon* mantenía con Sócrates hacía que éste tuviese que relacionarse, a su vez, de manera negativa con la actualidad o, en sentido griego, con el Estado” (SKS I: 210). La ironía se abre paso en una polémica contra el orden legal, ético y religioso del Estado, la sociedad ateniense y la positividad de

las doctrinas de los sofistas. La posición de Sócrates es la de la subjetividad, la de la interioridad “que reflexiona sobre sí misma, y que en la relación consigo misma hace que lo establecido se desprenda y se volatilice” (SKS I: 212). Desde esta posición socrática, toda la vida cultural de Atenas, toda aquella actualidad establecida, pierde validez; no en algún aspecto particular, sino en su totalidad. Vemos aquí lo que nuestro autor entiende como la ironía en su “sentido eminente”, que no tiene como objeto alguna cosa existente en particular, sino que “se dirige a toda la realidad dada en un cierto tiempo y bajo ciertas circunstancias”; se trata de una “negatividad absoluta infinita”, pero siempre en relación a una actualidad histórica concreta (SKS I, 292). Por esto mismo, Kierkegaard sostiene que la ironía socrática estuvo históricamente justificada, dado que representó la emergencia de la subjetividad en un tiempo y en un contexto donde aún no había espacio para la conciencia ni la libertad individual. “No era la realidad en general lo que negaba, sino la realidad dada en un momento determinado [...] y lo que su ironía exigía era la realidad de la subjetividad, de la idealidad” (SKS I: 307-308). La posición socrática se justifica, entonces, por constituir el punto de inflexión en donde la conciencia subjetiva hizo su aparición en la historia afirmando por primera vez sus derechos.

En la segunda parte de su tratado sobre la ironía, Kierkegaard aborda críticamente la ironía romántica. Luego que la conciencia subjetiva emerge en la historia a partir de la figura de Sócrates, la filosofía moderna preparará el camino para que ésta alcance un nuevo nivel en autores del Romanticismo como Schlegel, Tieck y Solger. Se trata de una “conciencia subjetivamente potenciada”, la subjetividad elevada a su segunda potencia, “la subjetividad de la subjetividad, que corresponde a la reflexión de la reflexión” (SKS I: 282). Sin embargo, Kierkegaard, siguiendo a Hegel, observa que la concepción de la ironía en los autores románticos se basa en una mala

interpretación de la filosofía de Fichte, confundiendo el *yo* absoluto y eterno con el *yo* finito y temporal (SKS I: 313). De esta manera, la subjetividad ya no se encuentra determinada de ninguna manera por su tiempo y ni sus circunstancias históricas, sino que ahora el ironista se siente absolutamente libre para no solo para componerse poéticamente a sí mismo sino también para componer la realidad exterior jugando con infinitas posibilidades. Ya no se trata únicamente que la actualidad histórica pierda validez como lo veíamos en Sócrates, sino que el romántico avanza aún más y exagera en una subjetividad que asume la tarea de producir esa actualidad (SKS I: 315). Para este sujeto irónico todo es posible, se crea y se recrea como le parece, poetiza no solo sobre sí mismo sino además sobre su entorno, ya no se forma como para ajustarse al contexto sino que es el contexto el que se ajusta para adaptarse a él (SKS I: 317).

Kierkegaard es crítico con la ironía romántica. A diferencia de lo que ocurría con Sócrates, considera que esta subjetividad exagerada es injustificada. Si bien la ironía es importante y necesaria como una instancia en la emergencia y desarrollo de la conciencia subjetiva individual, ésta se vuelve peligrosa cuando insiste en su aislamiento. Una subjetividad que no se sitúa en la época en que vive ni reconoce ninguna realidad ética constituye una personalidad incompleta en la que su propio *yo* termina por volatilizarse. El ironista romántico modifica constantemente su propio yo con el riesgo de perderlo (SKS I: 316). Tal ironía puramente abstracta no solamente es inmoral sino además antipoética. Un individuo puede vivir poéticamente “solo cuando él mismo está orientado y, por lo tanto, integrado en la época en la que vive”, solo así “es positivamente libre en la realidad a la que pertenece” (SKS I: 354).

Como corolario de su tesis Kierkegaard propone concebir *la ironía como un elemento controlado*. Para nuestro autor la auténtica ironía

es aquella que se encuentra limitada de manera positiva por el marco de la realidad dada. Lejos de diluirse, la ironía encuentra su verdadero significado y su verdadera validez cuando el individuo está bien situado (SKS I: 353-354). Kierkegaard ilustra esto relacionándolo con la genialidad poética de Shakespeare y de Goethe:

La razón por la que la existencia poética de Goethe era tan grande era que él era capaz de hacer que su vida poética fuera congruente con su realidad [...] la ironía era en sentido estricto un elemento controlado”; y luego añade que “lo que vale para la existencia del poeta, vale también en cierta medida para la existencia del individuo. (SKS I: 354)

Es así que solo cuando esa *negatividad absoluta infinita* entra en tensión dialéctica con la restricción de la actualidad histórica es posible hablar del comienzo absoluto de la vida personal. “La ironía limita, finaliza y circunscribe y por lo tanto produce verdad, actualidad, contenido; disciplina y castiga y por lo tanto produce equilibrio y consistencia” (SKS I: 355). La verdadera constitución de la subjetividad solo puede tener lugar en la experiencia de esta “dialéctica de la vida”. Por eso Kierkegaard sostiene que *ninguna vida verdaderamente humana es posible sin ironía*.

Es importante recordar que Kierkegaard concibe la ironía como “la primera y más abstracta determinación de la subjetividad” (SKS I: 302). Esto significa que todo lo que hemos mencionado sobre la ironía como un elemento controlado se circunscribe al plano de la idealidad. La ironía se mueve en la dimensión especulativa. Y precisamente por eso es que Kierkegaard, inspirándose en Sócrates, busca redefinirla planteando un nuevo tipo de idealidad muy diferente a la “subjetividad exagerada” de los románticos. La idealidad de la ironía kierkegaardiana incorpora en el plano especulativo las res-

tricciones, el “control” de la actualidad histórica. El problema no es la abstracción, sino la *pura abstracción*. Tampoco hay un rechazo del pensamiento, el problema más bien es el *pensamiento puro*. Porque cuando el pensamiento o la abstracción se aíslan de la época en la que viven es cuando terminan por volatilizarse. Es decir, Kierkegaard no excluye a la especulación, sino que plantea una inversión en la que el pensamiento especulativo siempre se ha de mover desde el anclaje concreto de la existencia.¹ En la ironía se manifiesta siempre una idealidad en tensión dialéctica, en el sentido que mantiene en el plano abstracto o especulativo la contraposición entre lo ideal y lo real, entre lo finito e infinito, entre lo temporal y lo eterno. Tener en cuenta esto será fundamental para comprender correctamente el lugar y la importancia de la ironía en cuanto a su función como *confinium*, pero también para tener claridad respecto a cuáles son sus límites.

LAS DOS ESFERAS LINDANTES A LA IRONÍA

Si la ironía se sitúa en el límite entre lo estético y lo ético, será importante ahora describir algunos rasgos fundamentales de estas dos esferas para que luego podamos captar mejor la manera en que la ironía cumple la función de *confinium*. La obra que abordamos a continuación es especialmente relevante para nuestro estudio porque contrapone estas dos perspectivas existenciales en cuestión.

O lo uno o lo otro: Un fragmento de vida fue la primera obra seudónima de Kierkegaard publicada originalmente en dos volúmenes

¹ Hay un pasaje muy interesante en el *Postscriptum* en el que Climacus se refiere al perfil del *pensador subjetivo* en los siguientes términos: “En lugar de tener la tarea de comprender lo concreto de manera abstracta, así como lo hace el pensamiento abstracto, el pensador subjetivo tiene el deber opuesto de comprender lo abstracto de manera concreta” (SKS VII: 322).

bajo el mismo título, con un prólogo del editor, Víctor Eremita, que nos ofrece una importante guía para leer ambas partes del libro. El primer volumen compila varias piezas cortas (ensayos, aforismos, anotaciones de diario) de un autor que el editor identifica simplemente con la letra A. El segundo volumen se compone de tres cartas atribuidas a otro autor identificado con la letra B, un tal Wilhelm que trabaja como juez en los tribunales. Las cartas de B constituyen una respuesta a la posición de A. De esta manera, la obra representa una polémica entre dos visiones contrapuestas de la vida: la perspectiva estética y la perspectiva ética.

Víctor Eremita comienza su prólogo refiriéndose a cierta tesis filosófica que sostiene que “lo exterior es lo interior y lo interior es lo exterior” (SKS II: 11) para señalar que los documentos editados tienen que ver con esta cuestión. Las dos series de escritos, tanto los de A como los de B, problematizan esta tesis desde ángulos diferentes. Sin embargo, el editor nos informa que “estos documentos no llegan a ninguna conclusión” ni él toma partido por ninguna de las perspectivas, simplemente se limita a presentarlas para que ellas hablen por sí mismas dejando que “los puntos de vista se enfrenten entre sí” (SKS II: 20-21). Aunque se suele pensar que lo ético triunfa, la obra retiene su carácter abierto sin inducir positivamente en ninguna dirección.

A menudo se ha sugerido que el título *O lo uno o lo otro* pone al lector ante dos opciones de vida, o la estética o la ética. Sin embargo, M. Jamie Ferreira (2009: 18-21) observa que dentro de cada esfera no parece haber solo un punto de vista, y que la elección entre lo uno o lo otro podría darse también tanto dentro de lo estético como de lo ético. Esto queda de manifiesto especialmente con las perspectivas presentadas por A. En esta línea Víctor señala que ellas “contienen una multiplicidad de enfoques de una visión estética de

la vida” reconociendo que “una visión estética coherente de la vida difícilmente pueda ser presentada” (SKS II: 21).

Los artículos de A muestran una gran variedad de estilos y tocan temas muy variados. Encontramos desde aforismos dispersos y observaciones personales hasta discusiones reflexivas sobre la tragedia (Antígona), la ópera y lo erótico (Don Giovanni de Mozart), el tratamiento del Fausto de Goethe, que concluyen con el diario de un seductor. Los escritos de esta sección de la obra reflejan punto de vista de A, donde la visión estética de la vida se caracteriza por la inmediatez y la dispersión. El esteta vive el momento, explora constantemente distintas posibilidades y es atraído por intereses cambiantes. No se compromete con nada permanente, carece de estabilidad y continuidad. Puede hacer o pensar una cosa en un momento dado y exactamente lo contrario en otro. Pero la visión estética de la vida no se reduce a un mero hedonismo, sino que también se expresa en la vida del esteta reflexivo, como el seductor que planea minuciosamente su estrategia de seducción. Un cierto grado de reflexión aparece también cuando se plantea la “rotación de cultivos” para huir del aburrimiento.

Cuando el editor presenta las perspectivas de A parece tener la intención de ofrecer una ilustración que confirma que “lo exterior no es lo interior”, dado que en el caso del esteta “su exterior ha sido una completa contradicción de su interior” (SKS II: 12). Esta visión de la vida es la que parece coincidir con la del ironista romántico. Kierkegaard había observado en su tesis que la ironía es exclusivamente una negatividad que libera al sujeto de las ataduras de la realidad. Esta suspensión da al ironista “un cierto entusiasmo, porque se intoxica, por decirlo así, en la infinitud de las posibilidades” (SKS I: 300). Pero el verdadero ironista no se entrega a ese entusiasmo creyendo que tiene el poder de establecer algo nuevo, sino

que canaliza ese entusiasmo solo de forma negativa para “destruir la actualidad dada mediante la actualidad dada misma” (SKS I: 300). Lo que se observa tanto en el ironista romántico como en el esteta de los escritos de A es que ambos se entregan al entusiasmo de la negatividad absoluta e infinita y, lejos de avanzar hacia una *ironía controlada* pretenden convertir la *libertad negativa* en *positiva* mediante la especulación. Pero esto no es más que una mera ilusión.

En el *Postscriptum* Climacus interpreta la postura de A como “una posibilidad de existencia que no puede alcanzar la existencia” (SKS VII: 229), vive en una constante postergación de sí mismo mediante diversas formas de autoengaño, de las cuales la más sutil es el pensamiento. Es decir, el esteta mediante la especulación y la contemplación de infinitas posibilidades evita tener que tomar decisiones sobre su propia existencia. Para Climacus, la posición de A “es esencialmente una melancolía” que debería “ser trabajada éticamente”, pero en lugar de ello insiste en evadirse en una “existencia de fantasía” que finalmente termina en la desesperación (SKS VII: 230).

¿Qué puede significar, entonces, que el exterior del esteta ha sido una completa contradicción de su interior? Esto parece tener que ver con su modo de vida que resulta análogo al del ironista romántico. Hay en el esteta ese tipo de ironía que no acepta ninguna restricción ética que provenga de la actualidad dada. Se encuentra en la paradoja de estar siempre en búsqueda especulativa de un *yo* pero sin querer encontrarlo en un plano concreto, porque esto significaría un límite a la libertad que le proporciona la abstracción. Quiere construirse a sí mismo y al mismo tiempo permanecer en una suspensión que le permita modificarse totalmente tan pronto como el aburrimiento asome. No hay aún en el esteta una ironía situada en la realidad, por lo tanto, no puede darse la constitución de una au-

téntica subjetividad ni el inicio de una existencia verdaderamente humana.

Hay un notable contraste entre los escritos de A y la forma que toma la segunda mitad de la obra. Aquí se nos ofrecen dos extensas cartas del juez dirigidas al esteta A, y una tercera en la que presenta el sermón de un pastor. Aunque a menudo aparece la voz de un interlocutor esteta, los escritos del juez Wilhelm reflejan la perspectiva ética de la vida. En su primera carta, se propone demostrar no solo que el amor romántico puede existir en una vida de compromiso matrimonial, sino que, de hecho, “el matrimonio es su verdadera transfiguración” (SKS III: 39). El juez sostiene que la vida ética no abandona ni desecha lo estético, más bien lo preserva e incluso lo acrecienta, constituyendo así un “ideal estético más rico y completo” (SKS III: 135). La belleza y el erotismo que A persigue en la inmediatez puede encontrar un nivel más profundo en el compromiso ético. Para ello “el amor debe tener una historia” (SKS III: 100), debe encarnarse en ella. El amor necesita tiempo y continuidad para ejercitarse, para reflexionar sobre su inmediatez y para ser capaz de resignación.

Aunque B valora algunos aspectos de A, sus cartas expresan una fuerte crítica a la postura del esteta, para el juez la posición de A representa un “pensar demasiado abstracto sobre todo” (SKS III: 127) que “no entra en contacto con la realidad en absoluto” (SKS III: 102). La estética tiene que ser vivida en lo histórico, en la existencia concreta. Para esto es necesario una elección. En su segunda carta, Wilhelm acentúa la importancia de la elección para la transición al estadio ético, indicando que “la persona que se elige a sí misma éticamente se elige a sí misma concretamente como este individuo específico” (SKS III: 240). Es entonces que “el individuo se hace consciente como este individuo específico con estas capacidades,

estas inclinaciones, estos impulsos, estas pasiones, influenciadas por este medio social específico, como este producto específico de un entorno específico” (SKS III: 239).

La perspectiva ética, entonces, no puede darse en la abstracción estética. Requiere la decisión de escogerse a uno mismo en una concreción histórica específica. De esta manera la conciencia ética aparece siempre como una conciencia encarnada que desde allí “asume la responsabilidad de todo” (SKS III: 239). El juez señala que lo ético, lejos de pretender borrar esta concreción, “ve en ella su tarea, ve el material con el que debe construir y qué es lo que debe construir” (SKS III: 241).

A pesar de que los escritos que encontramos en la segunda parte de *O lo uno o lo otro* expresan una diferencia cualitativa entre lo estético y lo ético, también se percibe en ellos un esfuerzo por mostrar que desde la perspectiva ética estas esferas no se excluyen mutuamente. Así, se manifiesta una tensión entre dicha discontinuidad y la idea de que lo estético puede ser preservado y al mismo tiempo transfigurado dentro del plano ético. Se desmiente el hecho de que uno deba vivir estética o éticamente, y en este sentido aboga por una armonía entre las esferas (aunque no parece diferenciar la esfera ética de la religiosa). Pero esta armonía es en todo caso una *armonía dialéctica*, es decir, una tensión que evita la incompatibilidad, pero también la absorción de una esfera en la otra. En la primera carta de B se utiliza la expresión “concentricidad superior” precisamente para hacer referencia a que lo ético puede reencontrarse con lo estético desde una nueva dimensión desconocida para la perspectiva puramente estética de la vida (SKS III: 54).

En este punto podríamos trazar una relación entre la postura del esteta A con el perfil del ironista romántico mencionado por Kier-

kegaard en su tesis. También podemos ver que la posición del juez parece asumir ciertos aspectos del concepto kierkegaardiano de ironía. Pero aquí no debemos apresurarnos en identificar totalmente la postura del eticista con la ironía kierkegaardiana, ya que el ironista se encuentra todavía en una fase previa a la del juez Wilhelm. Entre el ironista y el eticista puede haber un aspecto continuo, pero planteado solamente desde la esfera ética, y es cuando el eticista “utiliza la ironía como su incógnito” (SKS VII: 456) como una especie de máscara para ocultarse.² Pero hay un punto fundamental que plantea una discontinuidad entre ambas posiciones y es que el ironista, aunque en la teoría ha incorporado una visión dialéctica de su propia vida, aún no se ha comprometido decisiva y existencialmente con esa visión, cómo sí lo ha hecho el eticista. Hay en el ironista un primer reconocimiento de lo ético, pero no hay una apropiación decisiva de esa perspectiva en la concreción de su propia historia.

En la contraposición de A y B que se nos ofrece en *O lo uno o lo otro*, quedan representadas las dos esferas existenciales que bordean la posición del ironista. La esfera estética, que podemos relacionar con la ironía romántica, representa un plano de pura especulación. El esteta se esfuerza por mantenerse suspendido en la inmediatez, eludiendo la responsabilidad ética de asumirse como individuo concreto. Pretende así dejar abiertas las infinitas posibilidades sin decidirse por ninguna de ellas. El esteta insiste en su aislamiento,³ y

² Este ocultarse es una forma de proteger su interioridad. El eticista “sitúa lo cómico entre sí y el mundo y con ello se asegura de que él mismo no devenga cómico a causa de un ingenuo malentendido de su pasión ética”. Esto se da precisamente porque “comprende la contradicción entre la forma en que existe en su interioridad y el hecho de que no lo expresa en su apariencia externa” (SKS VII: 457).

³ En este sentido de aislamiento es que Víctor Ermita comentaba en el prólogo que la posición de A mantiene una “completa contradicción” entre su exterior y su

al no llegar a dar el paso decisivo hacia la constitución de su propia subjetividad, no puede encontrarse a sí mismo y termina desesperando.

El eticista, en cambio, ha dado el salto de elegirse a de sí mismo. Asume una responsabilidad ética infinita en la concreción histórica de su propia existencia. Hay contacto con la realidad, pero este contacto no deja de mostrar un contraste entre la insignificancia de sus logros y la enorme exigencia que pesa sobre él. El eticista es consciente de esto, y por eso también desespera. Sin embargo, no deja de luchar por conformar su vida de acuerdo con los valores éticos universales. Como veremos más adelante, desde la perspectiva de Climacus, el eticista descubre la precariedad de lo exterior pero aún no tiene una clara visión de la precariedad de su propio yo interior. Seguramente esta sea la razón por la que el juez todavía no es capaz de distinguir entre la esfera ética y la esfera religiosa.

EL LUGAR DE LA IRONÍA EN EL *POSTSCRIPTUM*

En el *Postscriptum* Climacus hace una afirmación que nos permite tener una visión panorámica de las esferas existenciales: “Hay tres esferas existenciales: la estética, la ética y la religiosa. Entre una y otra hay un *confinium*: la ironía es el *confinium* entre lo estético y lo ético; el humor es el *confinium* entre lo ético y lo religioso” (SKS VII: 455). En este esquema se le asigna a la ironía un lugar como confín o territorio fronterizo entre las esferas estética y ética. Antes

interior. En el caso del eticista esto ocurre “hasta cierto punto [...] en la medida en que ha escondido un interior más significativo bajo un exterior más bien insignificante” (SKS II: 12). Aquí aparece una diferencia de grado. Mientras que en el caso de A la contradicción es completa, en el de B es parcial. Esto se da porque el eticista se ha escogido a sí mismo como “individuo específico”, asumiendo su responsabilidad en una concreción histórica de su existencia.

de abordar específicamente la función de la ironía como *confinium*, queremos aquí dar una mirada al contexto general donde a la ironía se le ha asignado su puesto.

El *Postscriptum* es un escrito privilegiado para ofrecernos una visión global que nos permitirá apreciar el lugar y el significado que tiene la ironía para el desarrollo de la subjetividad. Por una parte, desde el punto de vista de la estrategia comunicativa de Kierkegaard, Climacus como humorista expresa una comprensión mucho más rica de la dialéctica de las esferas. Por otra parte, la obra representa un momento culminante en la autoría kierkegaardiana. Alastair Hannay señala que al escribir el *Postscriptum* Kierkegaard no solo estaba retomado una tarea inacabada que había quedado abierta en *Migajas filosóficas*, sino que además estaba trayendo un proyecto mucho más grande a su cierre (Hannay 2009: viii). Es decir, se trata de la conclusión que nuestro autor danés trae a toda una serie de obras seudónimas que había comenzado con *O lo uno o lo otro* y que lo había ocupado intensamente durante unos cuatro años y medio. Entonces, aunque la producción seudónima de Kierkegaard continuará en los años siguientes, el *Postscriptum* nos permite completar una mirada de conjunto a toda la primera etapa de su autoría y a las distintas visiones de la vida que estructuran el esquema de las esferas de la existencia.

Con el título mismo (*Postscriptum no científico y definitivo a las Migajas Filosóficas*) aparece ya un primer gesto cómico: lo que se presenta como una posdata a las *Migajas* es en realidad un abordaje mucho amplio y extenso que esa obra. En la introducción Climacus presenta su *Postscriptum* como la continuación de un proyecto iniciado en aquel trabajo anterior y que había quedado incompleto (SKS VII: 19). Las *Migajas* habían introducido el problema de cómo puede el cristianismo, siendo un fenómeno histórico, ser el funda-

mento para una felicidad eterna. El *Postscriptum* retoma esta línea avanzando hacia la cuestión de la apropiación: “¿Cómo podría yo, Johannes Climacus, tomar parte de la felicidad que el cristianismo promete?” (SKS VII: 19). Pero antes de abordar el problema subjetivo en la segunda parte (que es por lejos la más extensa), dedica la primera parte a una mirada sobre la cuestión objetiva.

Ante la pregunta *¿cómo me convierto en cristiano?* Climacus aborda críticamente el concepto hegeliano de *mediación* que –según entiende– favorece la idea de un movimiento continuo sin una ruptura decisiva y que excluye así la necesidad de una decisión subjetiva (SKS VII: 39). Todo intento de fundamentar la felicidad eterna desde el conocimiento histórico o especulativo es auto-contradictorio y, por lo tanto, cómico (SKS VII: 39). Para la subjetividad esto tiene un valor meramente de aproximación. Climacus aclara que el pensamiento objetivo tiene un dominio legítimo: en tanto el contenido de la comunicación pueda ser compilado y encapsulado, la comunicación directa está “dentro de sus derechos” (SKS VII: 76). Pero cuando se trata de comunicar la subjetividad o interioridad, el punto principal es la apropiación, ya que “no hay una transición directa e inmediata al cristianismo” (SKS VII: 54). En esta polémica contra la mediación del conocimiento especulativo, concluye que “el cristianismo no puede ser observado objetivamente” (SKS VII: 60), y deja entonces despejado el camino para el tratamiento la cuestión subjetiva, que es el corazón del *Postscriptum*.

Aunque la preocupación última de Kierkegaard-Climacus gira en torno a *cómo llegar a ser cristiano*, se propone no avanzar a la cuestión de la existencia religiosa sin antes detenerse en lo que significa *existir humanamente* como una condición previa. Climacus afirma: “Mi principal pensamiento consiste en que debido a la abundancia de conocimientos, la gente de nuestra época ha olvidado lo que

significa el existir y lo que es la interioridad” y luego agrega: “Si la gente ha olvidado lo que significa existir religiosamente, lo más seguro es que también haya olvidado lo que significa existir humanamente; por consiguiente, debemos retroceder a ese punto” (SKS VII: 226). La constitución de una subjetividad es la condición para existir humanamente, y existir humanamente es la condición para apropiarse de la felicidad que el cristianismo ofrece, y así, *existir religiosamente*. La cuestión no puede resolverse objetivamente porque la subjetividad es la condición para tal apropiación.

Climacus sostiene que devenir subjetivo, que podría parecer insignificante, es en realidad la tarea más difícil. Existe constantemente la tendencia a huir hacia lo objetivo buscando evadir el dolor y la crisis de la decisión. “La ciencia y la erudición nos quieren enseñar que convertirse en lo objetivo es la solución, mientras que el cristianismo enseña que el camino es devenir subjetivo, es decir, llegar a ser verdaderamente un sujeto” (SKS VII: 123). En lo objetivo no hay lugar para la decisión apasionada, esta solamente encuentra su fundamento en lo subjetivo. Solo cuando alguien deviene subjetivo se abre la posibilidad de la fe, que es la máxima pasión de la subjetividad.

En el *Postscriptum* Climacus abre una polémica contra los pensadores de la abstracción. El “pensamiento puro” o “el sistema” pretende dar cuenta de toda la realidad desde el conocimiento objetivo y abstracto sin entrar en contacto con la existencia concreta del individuo singular. Al hacer esto no solamente dejan afuera la existencia humana, sino que la sacrifican olvidándose de lo que significa existir. El lenguaje abstracto resulta así en una quimera que nada dice ni puede decir de la vida humana, dado que la existencia al ser inconmensurable no puede ser sistematizada en el conocimiento teórico. En el pensamiento meramente abstracto no hay aún realidad sino posibilidad. Esta abstracción “solamente puede lidiar con

la realidad al anularla, pero anularla equivale precisamente a transformarla en posibilidad” (SKS VII: 286-287).

El perfil del pensamiento puramente especulativo que Climacus aborda críticamente puede relacionarse con lo que hemos mencionado sobre la esfera estética de la existencia. Tanto el esteta como el pensador abstracto se mueven en especulaciones desvinculadas de la existencia. Permanecen así en el plano abstracto de las meras posibilidades y, por ello, fuera de la realidad. Ambos eluden la dificultad dialéctica de la existencia, evitan involucrarse en una concreción histórica particular que marca el inicio de la verdadera subjetividad y de la existencia en la esfera ética. Al omitir “este algo concreto” no se enfrenta a la verdadera dificultad, que “radica en unir este algo concreto con la idealidad del pensamiento, y en estar dispuesto a pensar esta unidad” (SKS VII: 274-275). Climacus sostiene que el pensador subjetivo asume esta dificultad con todo rigor, dado que “un ser humano actual, compuesto de lo infinito y lo finito e interesado infinitamente en su existencia, obtiene su realidad precisamente al mantener juntos estos elementos” (SKS VII: 274-275).

El pensamiento puro o abstracto, al quedarse solamente en la posibilidad, es un pensamiento desinteresado. No se involucra con la dificultad de la existencia y por eso no sabe lo que significa ser un humano existente. En cambio, para el sujeto existente, su propia existencia es de su máximo interés. El requerimiento de lo ético sobre él es que se interese infinitamente en su existencia. Desde el punto de vista de lo ético, la realidad es superior a la posibilidad. Lo ético se orienta precisamente a “aniquilar el desinterés de la posibilidad al hacer de la existencia algo de infinito interés” (SKS VII: 291). Climacus enfatiza así que la única realidad propia de un sujeto existente es su propia realidad ética, sosteniendo que “la subjetividad real no es la subjetividad cognoscente, en tanto que el conoci-

miento la sitúa en el plano de la posibilidad, sino que es la subjetividad éticamente existente” (SKS VII: 288). Lo ético concierne siempre a la propia existencia. No es posible observar ni juzgar éticamente al otro, porque la única realidad a la que el individuo tiene acceso es a su propia interioridad. Lo ético es incommunicable intelectual o teóricamente, debe ser vivido por cada uno en la contemporaneidad de la propia existencia.

Una de las tesis centrales del *Postscriptum* señala que “devenir subjetivo es el más alto deber asignado a todo ser humano” (SKS VII: 121). Para Climacus esto equivale a existir en la esfera de lo ético. De manera que responder al requerimiento de lo ético es lo que hace al significado de *existir humanamente*. Pero no es posible responder a este requerimiento solamente pensando. Uno empieza a existir humanamente a partir de la decisión de trabajar las propias concreciones históricas conforme a la exigencia ética. La constitución de la subjetividad humana es una tarea de constante actualización existencial en el esfuerzo de mantener el ideal ético como horizonte de las propias realizaciones históricas.⁴ Se deviene subjetivo al “unificar los elementos de la vida en la contemporaneidad” (SKS VII: 318). Esta es siempre una tarea abierta y disonante, una tensión que nunca se supera. Sin embargo, el punto en cuanto a existir humana y éticamente no es superar la tensión entre lo finito e infinito, sino abrazar estos elementos de la vida en su contradicción. No hay manera de que surja algo real y verdadero sin esta contradicción intrínseca al devenir subjetivo. La realidad y la verdad aparece siempre sobre la base de una subjetividad constituida. A esto apunta

⁴ Climacus afirma: “El desarrollo de la subjetividad consiste precisamente en esto, que él, actuando, trabaja a través de sí mismo en su pensamiento sobre su propia existencia, por consiguiente, que piensa realmente lo que se piensa actualizándolo” (SKS VII: 156-157).

Climacus al sostener que “la subjetividad es la verdad; la subjetividad es la realidad” (SKS VII: 314).⁵

Kierkegaard había afirmado en su tesis que “la vida digna de ser llamada humana comienza con la ironía” (SKS I: 65). Pero para comenzar a *existir humanamente* es necesaria una decisión ética. La ironía no es todavía esta decisión, pero se encuentra en el umbral mismo de ella. La ironía es la instancia donde la vida verdaderamente humana comienza a perfilarse para su realización. En el *devenir subjetivo* que presenta Climacus en el *Postscriptum* la ironía ocupa el lugar de mayor aproximación a la constitución de la subjetividad humana que se realiza en el plano ético. Desde la posición de la ironía no hay una continuidad automática hacia la esfera ética, más bien la ironía pone al individuo ante la posibilidad del salto hacia dicha esfera. Así, la ironía se encuentra todavía en el plano de la posibilidad, pero es la posibilidad más realista porque especula de la manera más concreta.

⁵ La conocida tesis “la subjetividad es la verdad” debe ser entendida en el contexto de la discusión que se presenta en el *Postscriptum*. Climacus se refiere a una clase de verdad que es esencial para la existencia, es decir, que es relevante para la transformación del sujeto en sí mismo, y sostiene que “solo el conocimiento ético y ético-religioso” es este “conocimiento esencial” (SKS VII: 181). Este tipo de verdad no es algo que se pueda *tener* desde el conocimiento objetivo, sino que es una verdad en la cual se ha de existir. Como lo expresa en otra parte: “para una persona existente el pensamiento puro es una quimera cuando se supone que la verdad es la verdad en la que se debe existir” (SKS VII: 283). Que la subjetividad sea la verdad depende siempre del nivel de desarrollo subjetivo al cual nos estamos refiriendo. Inicialmente Climacus expresa esta tesis en confrontación con el pensamiento abstracto y objetivo, es decir en el contexto del salto hacia lo ético. Pero en un nivel más avanzado, como lo será en la confrontación con la revelación cristiana, es necesario que la subjetividad se reconozca falsa (convicción de pecado) antes que pueda volver a ser verdadera en la esfera religiosa. Climacus se refiere a esto en los siguientes términos: “No se puede expresar más interiormente que la subjetividad es la verdad que cuando la subjetividad es al principio una falsedad, y que, a pesar de ello, la subjetividad es la verdad” (SKS VII: 195).

¿Cómo lo hace? Es lo que a continuación intentaremos explorar al abordar el papel de la ironía como *confinium*.

LA IRONÍA COMO CONFINIUM ENTRE LO ESTÉTICO Y LO ÉTICO

El hecho que se sitúe a la ironía como confin entre lo estético y lo ético implica que ella cumple una importante función intermedia. La ironía no está allí de un modo inofensivo, sino que en ella se produce una importante transformación que Climacus asocia al “cultivo del espíritu” (SKS VII: 457). Este cultivo no convierte al ironista en eticista, pero involucra un nivel de desarrollo que lo sitúa por encima del esteta.

Tanto la ironía como el humor son dos formas de *lo cómico* y lo cómico se caracteriza esencialmente por la contradicción. No es difícil notar ahora que siempre que hemos estado hablando de ironía hemos estado haciendo referencia a un ámbito de contraposición de elementos. La estructura interna de la ironía está atravesada por la contradicción. Climacus sostiene que “la ironía surge al unir continuamente los particulares de lo finito con el requisito ético infinito y permitir que la contradicción llegue a existir” (SKS VII: 455). En el *Postscriptum* constantemente se celebra la contradicción o *lo cómico* como aquello que propicia el desarrollo subjetivo. “La inmediatez tiene lo cómico fuera de sí; la ironía lo tiene dentro de sí” (SKS VII: 473). Por eso la ironía representa en sí misma un nivel de mayor desarrollo subjetivo que el que podemos encontrar en la inmediatez, dado que incorpora una perspectiva dialéctica que está ausente en el esteta. Si una persona como ironista adquiere esta nueva perspectiva que como esteta no tenía, entonces, aunque no podamos hablar aquí de una transformación de la existencia, sí podemos hablar de una *transformación de la mirada* que precede a la transformación existencial.

En nuestro recorrido por la tesis de Kierkegaard, *O lo uno o lo otro* y el *Postscriptum* pudimos notar paralelos entre los ironistas románticos, el esteta A y los pensadores de la abstracción. Todos ellos “tienen lo cómico fuera de sí”. No han incorporado en su visión nada de la realidad concreta que los contradiga, ni que limite y discipline históricamente sus especulaciones. En la posición estética no hay posibilidad de iniciar el desarrollo hacia una subjetividad consistente, porque su especulación es puramente abstracta. No ha integrado en el plano de la idealidad aquellos elementos de la actualidad histórica que hagan surgir una perspectiva dialéctica de la existencia. En cambio, la ironía cultiva la contradicción que posibilita el desarrollo de la subjetividad humana, porque incorpora en el plano de la idealidad una perspectiva dialéctica que resulta de poner juntos lo concreto y lo ideal, lo finito y lo infinito. De este modo la ironía se constituye en “la primera y más abstracta determinación de la subjetividad” (SKS I: 302).

Ahora bien, ¿qué es un *confinium*? ¿y qué función cumple la ironía como tal? Robert J. Widenmann señala que en *El concepto de ironía*, Kierkegaard identifica a un *confinium* con una fase de transición, presentando la figura de Sócrates como “una anticipación, una fase transicional, un confín, que realmente no pertenece ni a una parte ni a la otra” (Widenmann 1988: 33). Widenmann sostiene que un *confinium* es a la vez un territorio fronterizo y un punto de transición:

[Un *confinium*] es una zona crepuscular entre la esencia y el ser, entre el pensamiento y el acto, en la que la acción se reviste de la forma de posibilidad. No se trata de una mera zona fronteriza, sino de un eslabón de conexión, de una esfera intermediaria y comunitaria que hace posible una eventual transición cualitativa, a la vez que proporciona un punto o

coyuntura en el que el pensamiento y la acción pueden ser el punto de encuentro. (Widenmann 1988: 30)

La ironía en tanto *confinium* es una instancia donde la perspectiva ética de la vida es puesta en consideración, aun cuando no se la experimente en la existencia. Widenmann señala que si bien solo quien ha logrado realmente adoptar una determinada actitud está en condiciones de comprender a través de la experiencia lo que esa concepción de la vida implica en el camino del desarrollo personal, esto “no excluye la posibilidad de reflexionar sobre esa visión con vistas a hacerla realidad” (Widenmann 1988: 29-30).

En este punto Ferreira ha destacado el papel de la imaginación en las transiciones ética y religiosa. El salto cualitativo no es un acontecimiento de pura voluntad sin precedentes, sino que requiere proyección previa, requiere imaginación. Ferreira sugiere que en los confines de las esferas debe producirse una transformación de la visión que consiste en describirse a uno mismo simultáneamente desde dos perspectivas diferentes manteniéndolas en una tensión paradójica (Ferreira 1991: 5). La imaginación cumple así la función de mantener juntos elementos en tensión que son teóricamente irreconciliables. Lippitt sigue esta misma idea al sostener que “el principal instrumento de cambio existencial no puede ser el argumento, sino la re-descripción y la visión activa” (Lippitt 2010: 104).

La ironía puede entenderse, entonces, como el ejercicio de una imaginación en la que el yo comienza a auto-percibirse en las restricciones de su realidad histórica concreta. Esta imaginación hiere, discontinuando la pura especulación romántica y abriendo en la subjetividad un espacio de transición para su anclaje en la realidad histórica. Está claro que para *existir humanamente* el individuo debe adquirir una historia, debe echar raíces en la existencia con-

creta, debe decidir elegirse a sí mismo. Esto ocurre en la esfera ética. Pero para que esta transformación sea posible es necesario una instancia previa en donde esa auto-elección histórica sea imaginada en perspectiva dialéctica. Hablar de la posición del ironista como territorio fronterizo proporciona esta instancia previa de “cultivo” que precede al eticista, proyectando en el plano de la idealidad un eventual salto a la existencia ética.

CONCLUSIONES

En este estudio nos hemos enfocado en abordar el modo en que la ironía se constituye en una zona fronteriza entre la esfera estética y ética, destacando el papel significativo que puede desempeñar de cara a una transición hacia el estadio ético. Sin embargo, no significa que esta sea su única función, ni que un ironista necesariamente vaya a dar el salto hacia lo ético. Por ello, para apreciar la función de la ironía como *confinium* es importante tener en cuenta tanto su alcance como sus límites.

En tanto fase transicional, la ironía –como se ha dicho– proporciona cierta visión parcial de la esfera ética, anticipando una posible existencia más allá del límite de lo meramente estético. Como un ejercicio de anticipación, la ironía tiene la función de cultivar una perspectiva dialéctica de la vida y preparar el terreno para que esa transformación que se ha efectuado en el plano especulativo pueda actualizarse en el plano existencial mediante la decisión ética. Al incorporar elementos de ambas perspectivas, la ironía proporciona una visión dialéctica de la existencia, enriquece la mirada, y esto representa ya un mayor nivel de desarrollo subjetivo.

Ahora bien, aunque la ironía proyecte especulativamente el salto desde lo estético hacia lo ético, cabe señalar que no hay aún en esta instancia una apropiación decisiva. En tanto *confinium*, la ironía se

mantiene siempre en el plano de la posibilidad, de la especulación. Por haber incorporado los elementos de su contemporaneidad, decimos que se trata de la posibilidad más realista y de la especulación más concreta. Sin embargo, aquí se pone de relieve una discontinuidad. No es posible una transición directa e inmediata de la posibilidad a la realidad. Solo la decisión efectúa el verdadero salto a un nuevo nivel de desarrollo subjetivo. Tal decisión involucra pasión, compromiso, involucra un desgarramiento que la que se sacrifica la inmediatez –o incluso la reflexividad– puramente estética para que el individuo desde lo ético pueda reencontrarse consigo mismo en el plano de su realidad concreta.

REFERENCIAS

- BINETTI, María José (2003), “El concepto kierkegaardiano de ironía”, *Acta Philosophica: rivista internazionale di filosofia*, 12, 2: 197-218.
- BRAVO JORDÁN, Nassim (2016), *Irony*, vol. IV, ed. por Steven M. Emmanuel, William David McDonald y Jon Stewart (London: Routledge).
- CAPPELØRN, Niels, DEUSER, Hermann & STEWART, Jon (eds.) (2003), *Kierkegaard Studies Yearbook* (Berlin: Walter de Gruyter).
- DEUSER, Hermann (2008), *Kierkegaard*, vol. 4, ed. por Hans Dieter Betz, D. S. Browning, Bernd Janowski y Eberhard Jüngel (Tübingen: Mohr Siebeck).
- EVANS, C. Stephen (2009), *Kierkegaard: an introduction* (Cambridge: Cambridge University Press).
- FERREIRA, M. Jamie (1991), *Transforming vision: imagination and will in Kierkegaardian faith* (Oxford: Clarendon Press).
- ____ (2009), *Kierkegaard* (Malden, MA: Wiley-Blackwell).
- FURTAK, Rick Anthony (ed.) (2010), *Kierkegaard's «Concluding unscientific postscript»: a critical guide*, (Cambridge: Cambridge University Press).
- GARFF, Joakim (2005), *Søren Kierkegaard: A Biography* (Princeton, N.J: Princeton University Press).

- GONZÁLEZ, Darío David. (2009). “La hermenéutica de la ironía: Visibilidad y discursividad en la interpretación kierkegaardiana de Sócrates”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, 64, 2/4: 971-979.
- GOUWENS, David Jay (1996), *Kierkegaard as religious thinker* (Cambridge: Cambridge University Press).
- HANNAY, Alastair (2001), *Kierkegaard: A Biography* (Cambridge: Cambridge Univ. Press).
- ____ (2009), *Concluding unscientific postscript to the Philosophical crumbs* (Cambridge: Cambridge University Press).
- KIERKEGAARD, Søren (1997-2000), *Skifter* [SKS], ed. por Cappelørn, Niels Jørgen, Garff, Joakim, Kondrup, Johnny, McKinnon, Alastair y Mortensen, Finn Hauberg (Copenhague: Søren Kierkegaard Forskningscenteret; Gads Forlag).
- LIPPITT, John (2000), *Humour and Irony in Kierkegaard's Thought* (London: Palgrave Macmillan UK).
- ____ (2010), “Humor and irony in the Postscript”, en Furtak (2010: 149-169).
- SÖDERQUIST, K. Brian (2003), “Irony and Humor in Kierkegaard's Early Journals”, en Cappelørn, Deuser & Stewart (2003: 143-167)
- STEWART, Jon (2003), *Kierkegaard's relations to Hegel reconsidered* (Cambridge: Cambridge University Press).
- ____ (2015), *Søren Kierkegaard: subjectivity, irony, and the crisis of modernity* (Oxford: Oxford University Press).
- THULSTRUP, Niels & THULSTRUP, Marie Mikulová (eds.) (1988), *Irony and humor in Søren Kierkegaard* (København: C.A. Reitzel).
- WESTON, Michael (1994), *Kierkegaard and modern continental philosophy: an introduction* (London: Routledge).
- WIDENMANN, Robert J. (1988), “Kierkaard's concept of a confine”, en Thulstrup & Thulstrup (1988: 27-41).

NOTA CRÍTICA

José María García López es Licenciado en Filología Hispánica. Abulense de origen, reside principalmente en Madrid y Cádiz. Ha publicado los libros *Sombra derretida* (1988, premio de Poesía Erótica 1987), *Memoria del olvido* (1994, premio Rafael Alberti 1992) y *Serán ceniza (poesía 1988-2008)*. Asimismo es autor de las novelas *La ronda del pecado mortal* (1992), *El baile de los mamelucos* (2002 y edición portuguesa en 2005), *Infame turba* (2006), *El pájaro negro* (2008), *En la ciudad subterránea* (2012), *El corazón de la piedra* (2014), *Pasolini o la noche de las luciérnagas* (2015) y *Las grullas de Hokkaido* (2018). También ha publicado relatos sueltos o en forma de libro ilustrado (*La muerte y la doncella*, 2011), versiones de obras clásicas (*Fenicias* de Eurípides, 1998) o artículos y ensayos sobre cine, teatro, actualidad, arte y poesía.

UN FILÓSOFO EN EL BAZAR DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

· José María García López ·

José María García López
Madrid, España

Un filósofo en *El bazar de Ramón Gómez de la Serna*

DOI: 10.36446/be.2021.56.281

Resumen

Un recorrido crítico por los análisis del autor del libro sobre las anticipaciones de Ramón Gómez de la Serna a consideraciones y propuestas claves en la cultura del siglo XX. Marinas trata aspectos filosóficos, estéticos, sociales y mercantiles que Gómez de la Serna vio con lucidez e intuición literaria. Aspectos urbanos, lingüísticos, vanguardísticos y psicoanalíticos en los que aparecen Walter Benjamin, Roland Barthes, Freud o Lacan. Se comenta primero la idea del bazar como escenario alegórico donde se produce el espectáculo del fetichismo consumista. Después, el tratamiento del yo como una incorporación a ese mismo bazar de fragmentos de lo inconsciente, también apuntado por Gómez de la Serna. En general, se subraya la precisa interpretación estilística y conceptual hecha por Marinas de los hallazgos y procedimientos mencionados.

Palabras clave

Consumo; Benjamin; inconsciente; Eros; Tánatos

A Philosopher in *El bazar de Ramón Gómez de la Serna*

Abstract

This is a critical approach to the book's author's analysis of Ramón Gómez de la Serna's anticipations to key considerations and proposals in twentieth-century culture. Marinas deals with philosophical, aesthetic, social and commercial views that Gómez de la Serna was able to foresee with lucidity and literary intuition. Urban, linguistic, avant-garde and psychoanalytic views in which Walter Benjamin, Roland Barthes, Freud or Lacan appear. The idea of the bazaar as an allegorical setting where the spectacle of consumer fetishism is produced is first discussed. Later, the treatment of the self as an incorporation into that same bazaar of fragments of the unconscious, also pointed out by Gómez de la Serna. In general, it is stressed the precise stylistic and conceptual interpretation made by Marinas of the aforementioned findings and procedures.

Keywords

Consume; Benjamin; unconscious; Eros; Thanatos

Recibido: 12/05/21. Aprobado: 15/07/21.

De entrada, enfrentarse a un libro con semejante título, *El bazar de Ramón Gómez de la Serna. Seducción de las masas y cultura del consumo* (2020), supone agudizar la atención en un doble sentido: por qué caminos ha llegado Miguel Marinas, desde su largo y amplio territorio intelectual, filosófico y poético, a este bazar y qué nos va a desvelar seguramente de este personaje lúcido, peregrino, anticipado y contradictorio.

Previamente hay que tener en cuenta, aunque solo sea de pasada, la impresionante actividad académica de Marinas, las tesis y los seminarios dirigidos desde la Universidad Complutense, los proyectos nacionales e internacionales en la órbita de su cátedra de Ética y Filosofía Política y las publicaciones técnicas específicas junto a otras más generales, ensayístico-divulgativas, semiológicas, psicoanalíticas, sociales y literarias. Quienes no conozcan su obra, un verdadero bazar pero de muy alto nivel conceptual y expresivo, deberían considerar libros como *Palabra de pastor* o *La escucha en la historia oral*, acerca de esta forma de transmisión; otros ensayísticos de variado asunto, como *Los nombres del Quijote*, *El poder de los santos* o *El ajá del traductor*, recién aparecido; sus colecciones de poemas, *Egido de las ciudades* y *Bajar del Bronx*; y sobre todo, quizá, sus publicaciones más especializadas: *La ciudad y la esfinge*, *El síntoma comunitario entre polis y mercado*, *Ética de lo inconsciente*, *Investigar la cultura del consumo*, *Pensar lo político. Ensayos sobre comunidad y conflicto* o *Ética del don y la comunidad política*. Por supuesto, no debería dejar de hacerse una alusión a sus inclusiones

diversas en libros colectivos, a sus traducciones (Montaigne, Benjamin, Chauvelot, Tarelho) y a multitud de artículos en revistas dedicados a Barthes, Derrida, Lévinas, Lacan, Simmel, Bataille, Horkheimer, Kant, Freud, Nietzsche y a muchos otros autores y asuntos más o menos conectados.

Sobre la idea del bazar, como realidad contemporánea o metáfora urbana, Miguel Marinas ya había publicado, antes de la obra que aquí se va a reseñar, un artículo en la revista *La balsa de la medusa* (1999): “El bazar efímero: imágenes del consumo en Ramón Gómez de la Serna” y al menos dos libros: *La fábula del bazar*, Antonio Machado, Madrid, 2001, y el escrito junto con Cristina Santamarina: *El bazar americano en las exposiciones universales*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2016. Así que no es raro que a partir de los títulos citados más arriba, el autor haya ido a fijarse, entre otros caminos posibles, en Ramón Gómez de la Serna, un escritor en gran medida olvidado y con frecuencia reducido si no a un cierto pintoresquismo humorístico, a una rareza ingeniosa un tanto apolillada o, desde otro punto de vista, a un conformismo político vergonzante y clown. Los aspectos ramonianos que sin embargo Miguel Marinas subraya y desentraña tienen más que ver con una actualización lúcida del escritor intuitivo y adelantado a su tiempo, que con esa supuesta frivolidad sicalíptica del pasado. Reflejan una visión del precursor sagaz y bien informado que fue Ramón (el Ramón por antonomasia) acerca de la sociedad del mercado y el simulacro, sobre los estereotipos mentales por los que actualmente nos conducimos y de cuyos fragmentos somos turistas inconscientes o zombies autoconsumidos y desarticulados.

El libro está estructurado en dos partes, con cuatro capítulos cada una, refiriéndose la primera al paisaje del consumo (el bazar, la mercancía, lo cursi, el espectáculo, la ciudad) y la segunda al sujeto

del bazar que es el propio cuerpo (el yo anulado, la enfermedad llamada hombre, lo inconsciente y de Eros a Tánatos). Se cierra con los últimos avatares de Ramón entre la Argentina de su exilio y el regreso a España, sus malos pasos políticos en el país de acogida, Perón mediante, y en el propio, con el apoyo al franquismo de quien había sido republicano en su cercanía con Bergamín, y una serie de opiniones favorables (otras contrarias) de Bioy Casares, Borges y el también amigo estético y personal Oliverio Girondo.

Lo primero que llama la atención en *El bazar de Ramón* es la noticia de que el autor de las *Greguerías* mereciera una reseña de Walter Benjamin en 1927, publicada en la *International Revue* de Amsterdam, lo que sugiere la relevancia del español en la perspectiva pionera del alemán respecto a la observación de las cosas vistas como exhibiciones mercantilizadas, pero alegóricas, en los nuevos escenarios urbanos del mundo: las Exposiciones Universales que empiezan a celebrarse a mediados del siglo XIX, los pasajes comerciales y los grandes almacenes. Unas y otros contradicen la conformación del mercado antiguo, cíclico e irradiante, y motivan de modo muy sensible el propio trazado de partes de la ciudad y por lo tanto las formas contemplativas de los ciudadanos y su inclusión en ese universo de escaparates teatralizados y objetos llamativos. Así Ramón registraría ya para Walter Benjamin, antes de su desarrollo torrencial hasta nuestros días, una nueva forma de cultura, consistente en el señuelo de la abundancia y la variedad, el producto desarraigado hacia una significación postiza, el dinero mismo como fetiche, la modificación del deseo y la frustración, la apariencia y la ostentación de la moda.

Miguel Marinas destaca esta modernidad, o anticipación, en Gómez de la Serna, y su sensibilidad observadora que no solo coincidiría con Walter Benjamin en su fijación de dos claves explicativas del

moderno consumismo exhibicionista, el protagonismo del presente y el valor alegórico de las cosas, sino con el descubrimiento prácticamente instantáneo de los vanguardismos (la publicación del “Manifiesto del futurismo” de Marinetti ya en 1909), con el eterno retorno nietzscheano aplicado al carácter del mercado y con los universos de escritores pensadores, como Ortega y Gasset o Fernando Pessoa. Señala también el método minucioso del escritor incesante que fue Ramón y la consecuencia de su propia vida, primero en el famoso torreón madrileño de la calle Velázquez, collage auténtico de un Rastro trasladado a otra metaforización literaria, y después en su casa de Buenos Aires. Esta fenomenología barroca de Gómez de la Serna coincidiría por otra parte con los principios del cubismo, el dadaísmo y el surrealismo y con sus entrecruzamientos con el gusto por lo kitsch mercantilizado (un *merchandising avant la lettre*), lo vintage o un historicismo rebajado de lo dramático, de lo artístico-romántico y del realismo, un tanto al modo del extrañamiento poético de Marcel Duchamp. Cita además a José Carlos Mainer en cuanto indicador en Gómez de la Serna del “descubrimiento del lenguaje secreto de las cosas e incluso el lenguaje secreto del lenguaje, tal como lo vio Giovanni Papini en su olvidado *Gog*” (Marinas 2020: 27).

Continúa el autor de este significativo bazar conectando la mercancía en cuanto espectáculo, que arranca de las exposiciones universales decimonónicas, o ya del siglo XX (Londres, París, Viena, Chicago, Nueva York), con las sutiles coincidencias ramonianas del concepto del fetichismo o la aureola propia de las cosas en Marx, por encima de su valor de uso, y en el caso de Freud respecto a las imágenes y los objetos asociados de modo inconsciente y por encima de su funcionalidad natural, que fueron referencias de algunos de sus ensayos para una teoría de la sexualidad. Aquí Marinas ha descubierto ya sus cartas intelectuales para situar a Ramón Gómez de la

Serna en el lugar que le corresponde, su propia minuciosidad al observar el mundo, su enorme respeto por los elementos estructurales de la realidad y el pensamiento contemporáneos, no exento de guiños irónicos y parodias, y su precisa y deslumbrante apropiación expresiva. Por ejemplo, en una de sus caracterizaciones de las cosas mercantilizadas, dice: “No hace falta que sean hermosas, recientes, rutilantes: basta con que se ofrezcan como mercancías que buscan, de forma azacanada a veces, un equivalente del mercado que les permita salir de sí, expandirse, colonizar” (Marinas 2020: 33). Y “no es el tratado sino la fábula, no es la figura sino lo que de modo tortuoso, enigmático, brillante, desopilante, las cosas cuentan” (Marinas 2020: 33). Porque ¿a qué escritura corresponden estos párrafos? ¿A la de Miguel Marinas, a la del autor de *El Rastro y Automoribundia* o a la del Walter Benjamin del *Libro de los Pasajes*?

Son frecuentes estas fusiones asumidas, esta rapidez de la analogía y esta versatilidad léxica, que más adelante, sin recoger ni mucho menos todas las ocasiones en que podría hacerse, habrá ocasión de volver a transcribir. Continúa el libro con sus acordes fragmentarios (aunque esté sistemáticamente organizado), ya que la percepción mental de Ramón no es evidentemente la de Hegel o la de Heidegger (y no es que lo diga exactamente así Marinas), sino que estaría más próxima a las de Dalí, Larrea, Adorno, tal vez en algunos aspectos Cioran, y desde luego Walter Benjamin.

Particularmente interesante resulta el análisis de lo cursi en la concepción de Gómez de la Serna y su distinción de lo cursi bueno y lo malo. En el autor de *El Libro Mudo* (1910), lo cursi es la superación del simulacro de la representación. Lo cursi aquí se sale de los límites del universo barroco en que el hombre solía estar apesadado, viene a ser la vibración irreverente de las cosas desgajadas de sus adscripciones obligadas. Su nimbo estricto, su aura tan benjaminiana,

no se encadena a significados previos generalizados, huye del tópico y del orden establecidos, es una pulsión libertaria y una sugerencia de otro entendimiento. Para Marinas, lo cursi perpetuable y sensible de Ramón, frente a lo deleznable y sensiblero, es “un principio del método que indaga las formas de las cosas por muy estrafalarias, descaballadas, amorfas y sinsentido que parezcan a la mirada escueta de la modernidad” (Marinas 2020: 49). También “lo cursi con su potencia constructiva se vincula con el espectáculo, con el circo, con el cine, como lugares en los que no cabe copia ni simulacro, sino pura invención” (Marinas 2020: 56).

Estos son los elementos que, junto con los cafés, los automóviles, los garajes, los parques, las plazas, los night-clubs, los transportes públicos, los transeúntes desconocidos, los aeropuertos, sirven de referentes para el último capítulo de la primera parte del libro. Constituyentes llamativos de las ciudades interlocutoras (y las de Ramón fueron Madrid, París, Londres, Nápoles, Lisboa, Buenos Aires...), su conjunto dinámico es analizado como otra de las obsesiones de Gómez de la Serna, que en el fondo es la misma: la variedad contrastada de las cosas nuevas y las viejas, la apariencia de entidades no utilitaristas ni conectadas que generan una fascinación pura y una significación promisoría. Parecidas a las que intuyeron, recrearon y vivieron otros ilustres paseantes de laberintos urbanos y tertulianos de café como Baudelaire, Pessoa, Macedonio Fernández o Victoria Ocampo. Marinas cita unas líneas de *Automoribundia* (Buenos Aires, 1948) que bastarían para incorporarnos a la forma de mirar y entender no entendiendo de Ramón: “Yo en París era pipa y no hombre, letrado y no alma, viento y no transeúnte, periódico y no lector, cuadro anatómico y no viviente, japonés y no español, remolque y no tranvía, cacharro de pinceles y no cuadro” (Marinas 2020: 75).

Continúa el presente ensayo en su segunda parte por la idea de la anulación del yo o la concepción diferente del sujeto según el psicoanálisis (de Freud a Lacan) y las sorprendentes coincidencias ramonianas al respecto. La genial sentencia lacaniana de que lo inconsciente es éxtimo, es decir, está a la vista en el ser y el comportamiento del sujeto, no podría haber sido enunciada con idénticas resonancias, claro está, por Ramón, como subraya Marinas, pero sí está intuitivamente apuntada en muchos pasajes de sus obras (ya un premonitorio Rimbaud había dicho *Je est un autre*), y singularmente en el *Libro Mudo*, trasunto de otro alquimista del siglo XVII cuyo objetivo no podía ser más que la piedra filosofal. Ramón también la busca a su modo inconsciente, discurriendo por las palabras como en un abandono a la transmisión voluntariamente ignorante, como en un arrojito de su autobiografía dispersa, de su nombre y de su mirada al baño lustral de los cachivaches del rastrillo, un desperdicio imaginario e iluminador. De nuevo cita Marinas a Gómez de la Serna en este prodigioso párrafo, que no hace falta comentar:

Todo esto lo legamos al rastro y uno mismo al rastro también, porque hemos visto ya vender un esqueleto en el fondo de una caja de cartón, como los restos de un crimen vencido, prescrito ya, o de un hombre que recabando toda su libertad se metió y se ahuesó en la caja para ir al rastro a pasar las tardes como a un paraíso. (Marinas 2020: 93)

E inmediatamente ordena, sobre lo ametódico de Ramón, los pasos de su errabundia por los descréditos del yo, la costumbre, la palabra, el gesto, la forma... y la defensa de la fragilidad, el cuidado de las heridas, el no dar por supuesta a la mujer y la práctica del silencio.

Merece insistirse, con Miguel Marinas, en que no se trata en tal disolución muda de que Gómez de la Serna pretenda conjurar un

yo personal, un adiestramiento obediente de sí mismo en una esfera lírico-psicológica, sino que, desde su monóculo estético sin lente o desde su columpio circense, revela una inquietud social (quizá con proyección ontológica y antropológica) que pocos vieron en su momento, y algunos ya han sido nombrados, una descarga del pensamiento, la civilización y la cultura que fueron compatibles, si no conniventes, con las orientaciones ideológicas, mercantiles, tecnológicas y armamentísticas en general que dieron lugar al terrible desastre, sin precedentes comparables, de la I Guerra Mundial y que seguirían dando otros frutos tan siniestros.

“La enfermedad llamada hombre”, que precisó Norman Brown (*il selvaggio dolore* que aproximó Pasolini), es el capítulo del libro de Marinas que enlazaría con toda propiedad en este punto. El autor comunica con *El incongruente* Ramón Gómez de la Serna (1922) por *El malestar en la cultura* de Freud (1930) y el *Eros y Tánatos* de Brown (1967). El chamarilero vanguardista ha detectado, en la onda procelosa del psicoanalista vienés, las nuevas patologías del hombre que sufrió los tiempos que alguien tuvo el valor o el humor de llamar “los felices 20”: la claustrofobia, el complejo de culpa, la agorafobia, la histeria, las neurosis. Los conflictos entre las ofertas de los mercados urbanos, las insolvencias e incapacidades, las contumaces sacralizaciones, los deseos y los desequilibrios frustrantes. En opinión de Marinas, el mayor logro de Ramón al respecto está en haber situado en lo inconsciente las causas de tales desarreglos, pero habiendo detectado sus indicios en lo cotidiano, habiendo aplicado la bagatela polifacética de los días a un hechizo global, a la falsa euforia de los tiempos y al desenmascaramiento de una rígida, poderosa y destructiva intención.

Lo asombroso de la mirada clínica sobre el sujeto moderno que Ramón elabora –escribe Marinas– [...] es que los sínto-

mas son materiales, son mobiliarios, vestimenta, modos y costumbres. No son protuberancias de un organismo potencialmente dañado sino objetos cotidianos, espacios y tiempos domésticos, manías y delirios de pequeña escala que salpican la realidad más cercana y convencional. (Marinas 2020: 109)

Prosigue el ensayo por otro de los hallazgos de Gómez de la Serna registrados por el autor: el del carácter sexual del deseo, la temprana descripción de varias de sus manifestaciones hecha en su libro *Senos* (1917) y en muchos de sus textos posteriores. Con su probada capacidad de establecer connotaciones y síntesis, Marinas relaciona los juicios de Jean Cassou a propósito de *El doctor inverosímil* (1925), destacando la mirada precoz de Ramón sobre algunas claves míticas del psicoanálisis, con los propios celos intelectuales de Freud respecto a las intuiciones fulminantes de Hofmannsthal, Schnitzler o Karl Kraus en cuestiones psíquicas que a él le resultaba arduo investigar. En tal coyuntura, o de modo paralelo a la inquietud del genio vienés, que igualmente era un reconocimiento, también podría traerse otra vez a colación la aparente facilidad expresiva y el estado de gracia literaria del autor del ensayo para nombrar conceptos como mínimo delicados:

La intuición ramoniana es más llamativa: la pulsión erótica, del descubrimiento y la posesión física y de conocimiento, implica la dimensión de muerte, es otro nombre del deseo, la catadura estructural del sujeto inconsciente que al tiempo que pide unión, pide su propia desaparición. Cosa que, entre varios autores de la época, especialmente Georges Bataille destaca en su libro poderoso (de 1957) llamado *El erotismo*. (Marinas 2020: 135)

Asimismo nos encontramos, en este binomio de erotismo y muerte, los buceos ramonianos en el espiritualismo escatológico de Teresa

de Jesús (con sus concomitancias regresivas hacia el anonadamiento) y sus anticipaciones al escalpelo de Freud e incluso al de Lacan respecto a algunas de sus valoraciones erótico-místicas sobre el Barroco.

Ramón hace aquí, en el itinerario de visitas de *El doctor inverosímil* entre otros, un viaje, con la muerte al fondo, que va de la aureola de las cosas dispares al síntoma que también implica el ser humano y al simulacro que busca mediante su psicoanálisis particular las raíces del síntoma. En esa almoneda de indicios entre la criatura imantada por la vida y los objetos proteicos de los rastrillos y las ciudades del mundo se tienden los hilos del inconsciente oficiando de tentáculos del sujeto. También, pero de modo muy especial, Ramón había hecho ya otro viaje lleno de intersecciones en su anteriormente mencionado *Senos*, en este caso desde el temblor de una mirada y un tacto no pornográficos sino erótico-alegórico-epistemológicos, si se puede decir así. “Miraba aquella mujer de tal modo la vida, que tocar sus senos era como tocar el secreto de la vida” [...] ¿Se podrá conseguir algo más grande en la vida que creer siempre, durante mucho tiempo, que se toca lo inaudito, lo inesperado, lo imposible?” (Marinas 2020: 124).

Miguel Marinas concluye, o casi concluye, su excelente libro con el capítulo De Eros a Tánatos, del que ya se ha adelantado algo. Se centra en *Automoribundia* para explicar cómo Gómez de la Serna consigue finalmente dar cuerpo conceptual a las intuiciones de *El libro mudo*, empleando una terminología psicoanalítica y cómo concluye la idea de inseparabilidad entre esos dos grandes principios. Esta nota podría rematarse con esa gran cualidad del autor, ya señalada, según la cual acoge y afina no solo los conceptos que transitan por la escritura que analiza, sino la escritura misma, una mimesis que es asunción y que da unos cuantos pasos clarificadores un poco más allá.

Marinas está en un Rastro donde, entre muchos otros bibelots, elementos sueltos de máquinas que una vez funcionaron, viejos libros y ropas usadas, aparecen mezclados Ramón Gómez de la Serna, Walter Benjamín, Sigmund Freud, Jacques Lacan y el propio Miguel Marinas viéndose como mercancía especular:

Meter en el psicoanálisis las cosas con amplia matización es lograr el secreto de lo que muchas veces ahoga al hombre, ese motivo de enfermedad que veinte especialistas no encontraban y que un dentista encuentra en una muela. Todo lo externo se engarabita en el interior. Las cosas no tocadas dejan una irresolución que es difícil interpretar. Desde entonces llevamos crispada en el ello una confitería indestructible como símbolo de lo que de empalagoso hay en Sevilla. (Marinas 2020: 133; el subrayado me pertenece)

Hiperestesia y pasión de las ciudades que se dejan ver con otra luz que no niega la biografía inconsciente. Y recuento de sueños, como una confesión de lo limitado del repertorio del sujeto de la cultura del consumo. Dimensión esta que sorprendentemente cala bien Walter Benjamin cuando reseña *El circo*, en 1927: “Sus notas dicen lo más importante sobre el inventario completo del circo: es decir, hasta qué punto lo que hace más confiada a nuestra fantasía es básicamente un gastado inventario de sueños” (Benjamin [1927] 1995: 4).

REFERENCIAS

- BENJAMIN, Walter (1995), “El circo de Ramón”, trad. de Pablo Marinas, Miguel Marinas y Pepe Vázquez, *La balsa de Medusa*, 34: 3-5. [Edición original: “Ramón Gómez de la Serna, *Le cirque*, Paris, Simon Kra, 1927”, *Internationale Revue*, I: 321, 1927]
- MARINAS, Miguel (2020), *El bazar de Ramón Gómez de la Serna. Seducción de las masas y cultura del consumo* (Madrid: La Oficina).

ARCHIVO

Renata Finelli es Profesora y Licenciada en Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Diplomada en Investigación y Conservación Fotográfica Documental por la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Ha estudiado Tecnicatura Superior en Fotografía en la Escuela Lino E. Spilimbergo de la Universidad Provincial de Córdoba. Actualmente realiza sus estudios de doctorado en la Universidad Nacional de San Martín con una beca del Fondo Nacional de Ciencia y Técnica (FONCyT) asociada al proyecto “Historia de las ideas estéticas en Argentina” (PICT 0204-2016). Su área de trabajo se centra en las prácticas estéticas del Constructivismo ruso, particularmente en la fotografía soviética de los primeros años de la Revolución. Correo electrónico: renofinelli@hotmail.com

FOTO-MONTAJE

• *Lyubov’ Popova y Paul Citroën* •

Edición y traducción de Renata Finelli

Lyubov' Popova y Paul Citroën**Foto-montaje**

DOI: 10.36446/be.2021.56.235

Edición y traducción de Renata Finelli
Universidad Nacional de Córdoba**Resumen**

La revista del Frente de Izquierda de las Artes [*Levy Front Iskusstv*] fue una de las principales publicaciones que promovió el debate y la reflexión teórica en el ambiente revolucionario ruso de la década de 1920. En su primera plataforma, *LEF* (1923-1925), dirigida por el artista y poeta Vladímir Mayakóvskiy, la revista promovió la fotografía y, principalmente, el fotomontaje como la nueva herramienta artística del arte soviético. El citado y famoso artículo Foto-montaje que apareció en el número 4 del año 1924 es reproducido aquí con nuevas consideraciones y hallazgos.

Palabras clave

Fotografía; Frente de Izquierda de las Artes (LEF); Arte soviético

Photo-montage**Abstract**

The journal of the Left Front of the Arts [*Levy Front Iskusstv*] was one of the main publications that promoted debate and theoretical reflection in the Russian revolutionary environment of the 1920s. On its first platform, *LEF* (1923-1925), directed by the artist and poet Vladímir Mayakóvskiy, the magazine promoted photography and, mainly, photomontage, as the new artistic tool of Soviet art. The cited and famous article Photo-montage that appeared in number 4 of the year 1924 is reproduced here with new considerations and findings.

Keywords

Photography; Left Front of the Arts (LEF); Soviet Art

Recibido: 28/09/20. Aprobado: 26/07/21.

Entre 1921 y 1928, se vivió en Rusia un intenso período de problematización de las ideas estéticas y artísticas. La revista del grupo Frente de Izquierda de las Artes (*Levy Front Iskusstv*, LEF) fue una de las más importantes dentro del agitado escenario revolucionario de los años veinte. Sus páginas promovieron la reflexión teórica y práctica del arte soviético. Artistas y teóricos como Vladímir Mayakóvskiy, Aleksandr Ródchenko, Ósip Brik, Sergéy Tret'yakov y Lyubov' Popova, entre otros, participaron activamente de los debates a través de ensayos, obras, reseñas, poemas y artículos de opinión.

Su plataforma se orientó a la búsqueda de un arte común que unificase las distintas corrientes del arte revolucionario –suprematistas, futuristas, constructivistas, formalistas, entre otros– y que estuviese íntimamente ligado a la vida del trabajador soviético. Para el grupo, la fotografía sintetizaba visualmente la estética entre lo cotidiano y lo artístico. Cada imagen se vinculaba con los hechos a través de su técnica de fijación en papel, pero también permitía salirse del realismo documental a través de su propio lenguaje artístico. La fotografía oscilaba entre el terreno del arte y el de la política, exponía la potencia del arte soviético y servía de inspiración para las demás ramas artísticas. En su primera edición –*LEF* (1923-1925)–, el grupo puso especial énfasis en la técnica del montaje fotográfico; mientras que, en su segunda edición –*Novyy LEF* (1927-1928)–, se interesó por la fotografía directa y por la construcción de la imagen fotográfica antes del disparo.

En 1924, la editorial Gosizdat imprimía 3.000 ejemplares por edición de la revista. Cada fascículo, de aproximadamente 225 páginas, fue dividido en secciones que agrupaban los diferentes textos de acuerdo con su temática: “Plataforma”, “Práctica”, “Teoría”, “Libro”, “Hechos”. En el número 4, se publicó dentro de la sección “Práctica”, el célebre texto “Foto-montaje” [*Foto-montazh*], uno de los primeros escritos en ruso que explicaba la importancia de la técnica del montaje fotográfico para el nuevo arte soviético. Debido a su significado histórico, el texto fue publicado en diferentes lenguas; sin embargo, no siempre ha sido traducido directamente de la lengua rusa, como tampoco ha sido reproducido en su totalidad ni signados correctamente sus autores. En algunos casos, se reprodujo solo su primer texto y se firmó su autoría como anónima mientras que, en otros, se le adjudicó erróneamente al fotógrafo Gustav Klutsis (véase Sudhalter y Roldan 2012; Zerwes 2008).

Aquí se ofrece una nueva traducción del escrito con algunos hallazgos. Por un lado, se constató que los autores de “Foto-montaje”, según el índice del número de *LEF*, son Popova y artista alemán Paul Citroën. Por otra, la consulta del ejemplar permitió corroborar, al mismo tiempo, que el trabajo completo comienza en la página 41 y finaliza en la página 44, comprendiendo dos montajes fotográficos –uno de Citroën y otro de Popova– y un texto sobre la obra teatral *Tierra Erizada* (1923) de Vsevolod Meyerkhol’d, exponiendo las ideas estéticas que el grupo aspiraba ver realizadas en el nuevo arte soviético.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se brinda una nueva traducción completa del artículo, acompañada de su texto original en ruso y las imágenes de la revista *LEF*, de modo que el lector pueda tener un conocimiento acabado de la propuesta de los autores. A su vez, se preserva en lo posible el estilo de impresión particular de

la revista con el objetivo de respetar las preocupaciones editoriales de los artistas por el diseño y los efectos de la tipografía. Por último, para la transliteración de nombres propios, se ha seguido el método sugerido por las Naciones Unidas (BGN/PCGN) por tratarse de un sistema de vocación universal y uno de los que poseen mayor fundamento científico.

REFERENCIAS

- MAYAKOSKY, Vladimir (ed.), *LEF* (1924), 4 (Moscú: Gosizdat).
- SUDHALTER, Adrian, ROLDAN, Deborah (eds.) (2012), *Photomontage Between the Wars (1918-1939)*, catálogo de exposición, (Madrid: Fundación Juan March).
- ZERWES, Erika (2008) “Fotomontagem na Rússia da década de 1920”, *ArtCultura*, 10, 16: 79-83.

41

ФОТО-МОНТАЖ,

Под фото-монтажем мы разумеем использование фотографического снимка, как изобразительного средства. Комбинация фото-снимков заменяет композицию графических изображений.

Смысл этой замены в том, что **фото-снимок не есть зарисовка зрительного факта, а точная его фиксация**. Эта точность и документальность придают фото-снимку такую силу воздействия на зрителя, какую графическое изображение никогда достичь не может.

Плакат о голоде с фото-снимками голодающих производит гораздо более сильное впечатление, чем плакат с зарисовками этих же голодающих.

Реклама с фото-снимком рекламируемого предмета действительней рисунка на эту же тему.

Фотографии городов, пейзажей, лиц дают зрителю в тысячу раз больше, чем соответствующие картинки.

41

FOTO-MONTAJE,

Por fotomontaje entendemos la utilización de la imagen fotográfica como medio plástico. La combinación de fotografías reemplaza la composición de figuras gráficas.

La razón de esta sustitución es que **la fotografía no es un diseño del hecho visual, sino su fijación precisa**. Esta precisión y carácter documental confiere a la fotografía tal fuerza de impacto sobre el espectador que la figura gráfica no puede nunca alcanzar.

Un cartel sobre la hambruna con fotografías de personas hambrientas produce una impresión mucho más aguda, que un cartel con un bosquejo de esas mismas personas.

El anuncio con fotografías del objeto que se publicita es una representación más real del tema en cuestión.

Las fotografías de ciudades, paisajes y rostros aportan al espectador mil veces más que las imágenes pictóricas más coincidentes.

42

П. ЦИТРОЕН (ВЕЙМАР).

ИЗ СЕРИИ „ГОРОД“.

43

Л. С. ПОПОВА.

ЭСКИЗ К ПОСТАНОВКЕ „ЗЕМЛЯ ДЫБОМ“.

44

До сих пор квалифицированная фотография, –т. н. художественная– старалась подражать живописи и рисунку, от чего ее продукция была слаба и не выявляла тех возможностей, которые в фотографии имеются. Фотографы полагали, что, чем более фото-снимок будет похож на картинку, тем получается художественней, лучше. В действительности же результат получался обратный: **чем художественней, тем хуже**. В фотографии есть свои возможности монтажа, ничего общего с композицией картинок не имеющие. Их то и надлежит выявить.

Как на образцы фото-монтажа у нас в России можно указать на работы **Родченко** в его обложках, плакатах, рекламах и иллюстрациях („Про это“ Маяковского).

На западе характерны работы **Жоржа Гросса** и других дадаистов.

42

P. CITROËN (WEIMAR)

DE LA SERIE “CIUDAD”

43

L. C. POPOVA

BOCETO PARA LA PRODUCCIÓN “TIERRA ERIZADA”

44

Hasta ahora la fotografía calificada –la así llamada artística– se esforzaba por imitar la pintura y el dibujo, por lo cual su producto era débil y no manifestaba las posibilidades que existen en la fotografía. Los fotógrafos creían que, cuanto más parecida fuese la fotografía a una pintura, más artística y mejor sería. En realidad, el resultado fue el inverso: **cuanto más artística, peor**. La fotografía tiene su propia posibilidad de montaje, no tiene nada en común con la composición de la pintura. Lo que corresponde es mostrarlo.

Como ejemplo de fotomontaje que tenemos en Rusia se puede indicar el trabajo de **Ródchenko** y sus portadas, carteles, anuncios e ilustraciones (“Sobre esto” de Mayakóvskiy).

En occidente citemos como ejemplo los trabajos de **George Gross** y otros dadaístas.

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

К ПОСТАНОВКЕ „ЗЕМЛЯ ДЫБОМ“ В ТЕАТРЕ МЕЙЕРХОЛЬДА.

1. Трактовка оформления спектакля в плане жизненного, а не эстетического воздействия, при центре внимания на агитационную сторону спектакля.
2. Во исполнение этого: отказ от каких-либо эстетических заданий в проектирование оборудования, как в части зрительного эффекта, так и в плане назначения его. Оборудование, костюмы и световые эффекты служат аксессуарами агитации, а не самодовлеющей игры актеров.
3. Предметы, образующие вещественную сторону спектакля, не изменяются в целях декоративного задания, а берутся из окружающей действительности и вводятся на сцену в натуре, поскольку это допускает устройство театра.
4. Предметы подбираются в направлении связать изложение пьесы с очередными заданиями строительства Республики, и создать возможность агитационного комментария к драме.
5. Красная армия, электрификация, тяжелая индустрия в руках пролетариата, механизация земледелия, развитие транспорта — дают элементы реквизита; это в агитации о настоящем. Старые лозунги нашей революции, проводимые в комментарий тексту драмы, отмечают пройденные этапы. Проекция кинематографа дополняют текст подчеркивая и поясняя существенные детали действия.

Л. Попова.

NOTA EXPLICATIVA

SOBRE LA PUESTA EN ESCENA DE “TIERRA ERIZADA”

EN EL TEATRO DE MEYERKHOLD.

1. El diseño del espectáculo en el plano de la vida como proyección de la vida, y no como una influencia estética, poniendo el centro de atención en el papel de agitación del espectáculo.
2. Para realizar esto: renunciar a cualquier tarea estética en el diseño de la instalación, tanto en la parte del efecto visual, como en el plano de su finalidad. La instalación, el vestuario y los efectos de iluminación se usan como accesorios de agitación, y no para el juego en sí mismo de los actores.
3. Los objetos, que constituyen la parte material del espectáculo no se modifican con fines decorativos, sino que se toman de la realidad circundante y se insertan en la escena naturalmente, como lo permite el dispositivo del teatro.
4. Los objetos se seleccionan con el sentido de unir la exposición de la obra de teatro con las tareas actuales de la construcción de la República, y de dar la posibilidad a comentarios de agitación sobre el drama.
5. El ejército rojo, la electrificación, la industria pesada en manos del proletariado, la mecanización de la agricultura, el desarrollo del transporte son elementos de apoyo; se trata de agitación sobre cuestiones actuales. Las viejas consignas de nuestra revolución, presentes en los comentarios del texto dramático, marcan etapas pasadas. Las proyecciones cinematográficas, complementan el texto acentuando y aclarando los detalles sustanciales de la acción.

L. Popova.

Торопь брызг...
 Разгул... жуткий рык...
 Из подвалов заплесали привиденья:
 — Эй, холодчики, ухари,
 Выходите вы на улицу!
 Мы заскачем кверху брюхами,
 Закружиться похоронной ту-ше-ю... —
 На моторах кувыркальцы мертвецы:
 — Прощай лю-би-ма-ая Москва! —
 Бледней голодной рыбы,
 Под колесом лихач
 Часы свои нюхает
 И — паф! — проглотил!..
 Эйщик вапщик грыз банкноты:
 — На пуд даю!.. Вексель! Мерсель!.. Сукотин!..
 Вы-ы-ли трубы...
 Взрывы легких...
 Загудела, в корчах смеха закатилась,
 Взыла площадь:
 — За-ху-ху-ху-гу!
 Сканчался!
 скан-чал-ся...
 Ха-а-а! Здравствуй пуп!...

Фото-монтаж.

Под фото-монтажем мы разумеем использование фотографического снимка, как изобразительного средства. Комбинация фото-снимков заменяет композицию графических изображений.

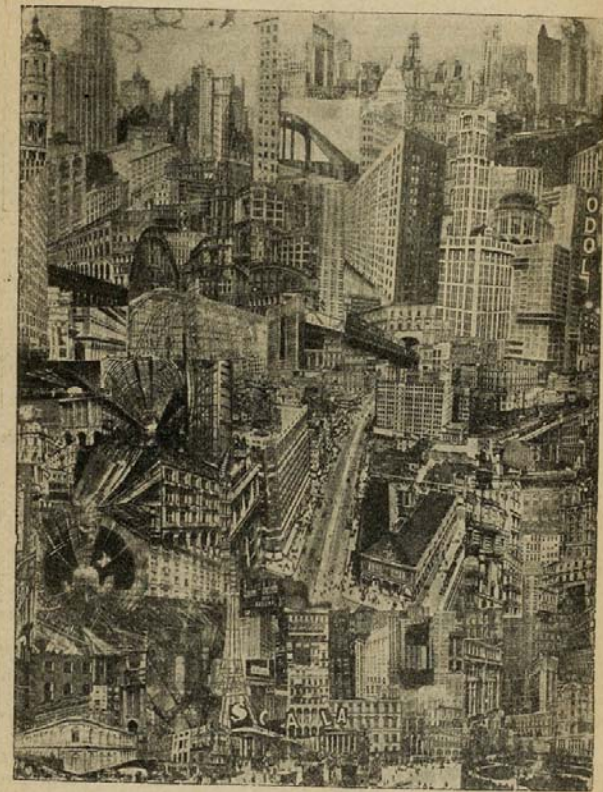
Смысл этой замены в том, что фото-снимок не есть зарисовка зрительного факта, а точная его фиксация. Эта точность и документальность придают фото-снимку такую силу воздействия на зрителя, какую графическое изображение никогда достичь не может.

Плакат о голоде с фото-снимками голодающих производит гораздо более сильное впечатление, чем плакат с зарисовками этих же голодающих.

Реклама с фото-снимком рекламируемого предмета действительней рисунка на эту же тему.

Фотографии городов, пейзажей, лиц дают зрителю в тысячу раз больше, чем соответствующие картинки.

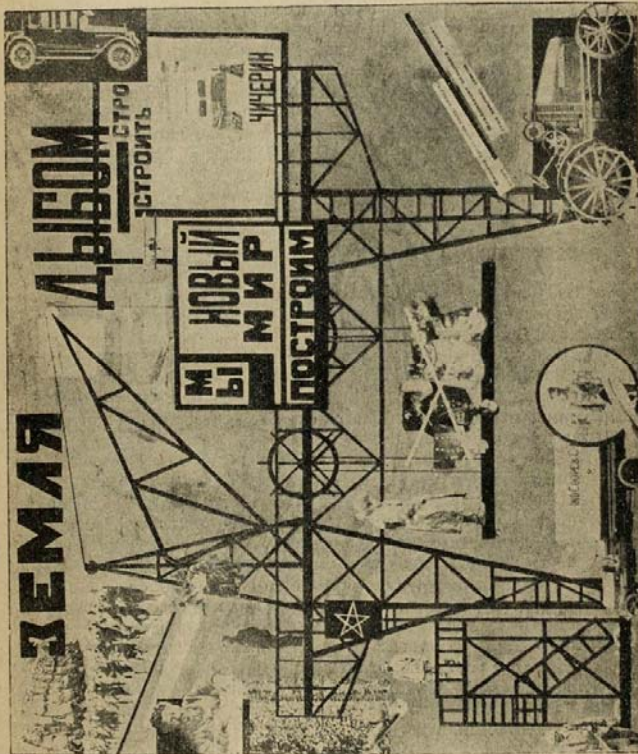
П. Цитроен (Веймар).



ИЗ СЕРИИ „ГОРОД“.

43

Л. С. Попова.



ЭСКИЗ К ПОСТАНОВКЕ „ЗЕМЛЯ ДЫБОМ“.

44

До сих пор квалифицированная фотография,—т. н. художественная—старалась подражать живописи и рисунку, от чего ее продукция была слаба и не выявляла тех возможностей, которые в фотографии имеются. Фотографы полагали, что, чем более фото-снимок будет похож на картинку, тем получается художественней, лучше. В действительности же результат получался обратный: чем художественней, тем хуже. В фотографии есть свои возможности монтажа, ничего общего с композицией картинок не имеющие. Их то и надлежит выявить.

Как на образцы фото-монтажа у нас в России можно указать на работы Родченко в его обложках, плакатах, рекламах и иллюстрациях („Про это“ Маяковского).

На западе характерны работы Жоржа Гросса и других дадаистов.

Пояснительная записка к постановке „Земля Дыбом“ в театре Мейерхольда.

1. Трактовка оформления спектакля в плане жизненного, а не эстетического воздействия, при центре внимания на агитационную сторону спектакля.

2. Во исполнение этого: отказ от каких-либо эстетических заданий в проектировании оборудования, как в части зрительного эффекта, так и в плане назначения его. Оборудование, костюмы и световые эффекты служат аксессуарами агитации, а не самодовлеющей игры актеров.

3. Предметы, образующие вещественную сторону спектакля, не изменяются в целях декоративного задания, а берутся из окружающей действительности и вводятся на сцену в натуре, поскольку это допускает устройство театра.

4. Предметы подбираются в направлении связать изложение пьесы с очередными заданиями строительства Республики, и создать возможность агитационного комментария к драме.

5. Красная армия, электрификация, тяжелая индустрия в руках пролетариата, механизация земледелия, развитие транспорта — дают элементы режиссуры; это в агитации настоящего. Старые лозунги нашей революции, проводимые в комментарий текст драмы, отмечают пройденные этапы. Проекция кинематографа дополняют текст подчеркивая и поясняя существенные детали действия.

Л. Попова.

Оглавление.

Программа.

„Леф и Малп“.....	3
Н. Горлов. „Футуризм и футуризм“.....	6
Б. Арватов. „Утопия или наука“.....	16
Леф. „Крит - хаатура“	22
„Развал Вхутемаса“	27

Практика.

Н. Асеев. „Черный принц“ — поэма.....	29
Стихи В. Каменского, В. Натаева, П. Незнамова, Д. Петровского и А. Кручных.....	36
Фотографии Л. Поповой и П. Цитроен.....	41
Вл. Маяковский. Рабочим Курска — поэма.....	45
Проза работы А. Лавинского, А. Веснина, бр. Весниных, Клуцис и С. Сенькина.....	58
И. Бабель. Из книги „Конармия“.....	63
И. Бабель. Из книги „Одесск. рассказы“.....	76
С. Третьяков. „Противогаз“.....	89

Теория.

И. Гроссман-Рощин. „Социальный замысел футуризма“.....	109
В. Шкловский. „Техника романа тайн“.....	125
Г. Винокур. „О пуризме“.....	156
М. Левилов. „Театр: его лицо и маски“.....	172
Куприянов. „Полиграфия в художественных Вузах“	187

Книга.....	196
------------	-----

Факты.....	211
------------	-----

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

Carlos Astrada. *Textos de juventud: de la revolución universitaria a la vanguardia filosófica 1916-1927*, introducción y compilación por Natalia Bustelo y Lucas Domínguez Rubio. Buenos Aires: CeDInCI Editores, 2021, 449 páginas.

Todo buen trabajo de investigación aspira a cambiar el curso de los saberes previos. Esta publicación de Natalia Bustelo y Lucas Domínguez Rubio logra ampliar el corpus textual y modificar, efectivamente, el marco interpretativo vigente. Los autores aportan un sofisticado análisis de los años formativos de Carlos Astrada. La etapa de 1916 hasta 1927 fue considerada por Alfredo Llanos, discípulo y biógrafo de nuestro filósofo, como un período literario sin envergadura filosófica. Cinco décadas después, la gran biografía intelectual de Guillermo David (*Carlos Astrada. La filosofía argentina*, 2005) profundizó considerablemente en el proyecto intelectual astradiano pero sin subsanar esta precaria valoración del período inicial, al punto que en la entrada respectiva del *Diccionario biográfico de la izquierda argentina* el investigador consignaba erráticamente la temprana “inspiración marxista” del joven Astrada. Un paso más fue dado por el ensayo de María Pía López (“Sonambulismo y nomadismo”, en *Hacia la vida*

intensa, 2009) que inscribía a nuestro pensador dentro de la rica tendencia vitalista de los años ‘20. El sintagma del título, “vanguardia filosófica”, recupera la nominación que Jorge Dotti dispensara con cautela a los filósofos de la revista *Inicial* y que Velarde Cañazares, ya sin sombra de duda, ratificara para caracterizar la ambigüedad ideológica de estos sectores juvenilistas.

Esta antología comentada contiene todos los textos iniciales conocidos hasta el momento. A partir de esto materiales es posible comprender las estrategias del joven pensador en el campo intelectual local. Las múltiples intervenciones que Astrada despliega en diversas revistas pueden resumirse en los siguientes posicionamientos: el antipositivismo de linaje unamuniano, la Reforma Universitaria en clave anarco-bolchevique y la centralidad del arte en un “nuevo ensayo de vida”. Vanguardismo artístico, reformismo universitario y revolución roja componen parte principal del proyecto inicial astrada-

diano. En este conjunto, ciertamente frondoso, los compiladores destacan el hilo conductor ideológico del “vitalismo libertario”. Como antes Oscar Terán y luego María Pía López, confirman tanto el sorelismo como la inspiración simmeliana de nuestro pensador.

Tres estrategias, no necesariamente convergentes, son identificadas por los compiladores: la instauración de un campo filosófico, el compromiso político revolucionario, y la apertura hacia el arte y la estética. Entre “las afinidades electivas” de Astrada debemos mencionar a Saúl Taborda, Julio Barcos, Homero Guglielmini y Juan Luis Guerrero. Señalemos una característica notable de estos textos tempranos: el joven pensador invariablemente se esfuerza por construir una posición personal. Cada idea es ocasión para tomar partido. Si bien su pensamiento no alcanza gran cohesión en torno a un núcleo intencional, mantiene una constante intransigencia vitalista. Para comprender el desgarramiento de su belicismo interiorizado solo cabe recordar que Astrada era tan profundamente cordobés como anticlerical.

La antología ordena esta multiplicidad de intervenciones en cuatro partes: I Polémicas, II Discursos, III Manifiestos y textos colectivos y IV Artículos. Esta es una de las formas posibles de organizar materiales tan variados. Recorramos algunas de estos hilos para ver cómo se producen intersecciones significativas entre filosofía, arte y política.

En 1916 Astrada comienza su actividad pública en defensa de Miguel de Unamuno, contra los positivistas locales. Con esta intervención se suma a las nuevas corrientes vitalistas y neokantianas que lograrán quebrar la hegemonía positivista encarnada por José Ingenieros y, a la vez, instaurar un campo filosófico. Dos años después, en uno de sus textos más elaborados, “Obermann. Escepticismo y contemplación” (publicado en la revista *Nosotros*), Astrada “coloca el sentimiento trágico de la vida como el principio de su filosofar” (28). Podríamos agregar que ya nuestro pensador está ejercitando plenamente un pensar estético-configurador. La antinomia entre dos figuras literarias como Brand y Obermann, de Ibsen y Sénancour, respectivamente, tipifica la dis-

yuntiva entre la decisión o la pasividad. Aquí el pensador recupera, a través de Unamuno, los textos estéticos de Sören Kierkegaard y el pensar figural de Georg Simmel. Tres años después, en junio de 1919, Astrada pronuncia un encendido discurso en conmemoración del aniversario de la Reforma Universitaria. Entonces “la contradictoria e irresoluble dialéctica de la vida que encarnaban Obermann y Brand aquí se manifiesta en las figuras del héroe, la juventud, la rebeldía, las emociones y la vida espiritual e histórica” (37). En esta conferencia, pues, Astrada apelaba al vitalismo para articular el *pathos* reformista con la expectativa mesiánica de la aurora roja.

El año 1925 representa, para Bustelo y Domínguez Rubio, un giro hacia la autonomía estética. No obstante, como bien señalan los compiladores, desde el principio de su itinerario, el pensamiento del cordobés ya está plenamente entrelazado con el arte y la estética. Así, por ejemplo, en su crítica al “esteticismo filosófico” de Eugenio D’Ors en “Filosofía del hombre que trabaja y que juega”, Astrada le objetará su compromiso pragmatista, así como a la estética de Bene-

detto Croce le imputará cierto “componente intelectualista”. Por otro lado, la interpenetración entre arte y política se puede ver en su concepción mesiánica de la temporalidad: en “La aventura finita” (1925) se hace la apoteosis de la “soberanía del instante”. Mientras que José Ingenieros había tratado de conciliar el continuismo historicista con la revolución rusa, “El nacimiento del mito” (1921) que se publica en la revista libertaria *Quasimodo*, nos sugiere que la tensión soreliana del mito destruye la conciencia historicista. Por esta razón, la comparación que trazan los compiladores con el mesianismo de Walter Benjamín resulta algo más que propicia (46).

Otro acierto de la interpretación de Bustelo y Domínguez Rubio se refiere a la caracterización del cierre del período juvenil. Luego de ganar una beca al mismo tiempo que Nimio de Anquín (104), su contrafigura cordobesa y tomista, Astrada realizaría el iniciático viaje a Alemania (1927-1932). Estos años representan un corte. Nuestro pensador había ya comenzado a familiarizarse con el campo de la estética desde la *Crítica del juicio* a los notables

ensayos de Oscar Wilde. Siempre había mantenido el principio de leer a los filósofos en sus lenguas de origen. Profundizando su formación académica, Astrada se apropiará del pensamiento filosófico alemán con voracidad fáustica. En los primeros meses tendrá una intensa relación con Max Scheler y, poco tiempo después, se convertirá al “existencialismo” heideggeriano. Los compiladores señalan el declive de las “grescas universitarias” como final del período juvenil. En esta nueva etapa la motivación revolucionaria, el vanguardismo estético y el movimiento universitario desaparecen como articuladores. En los años ‘30 el discurso nacionalista va a encauzar las inquietudes de Astrada y de su grupo de pertenencia; y, poco después, la irrupción del peronismo. A lo largo de la “década infame”, el vitalismo juvenil se reconfigurará en existencialismo.

En su primera antología de textos, *Temporalidad* (1943),

Astrada seleccionará solo una parte de esta producción juvenil. Entonces los textos políticos más “coyunturales” y su identidad anarco-bolchevique son expurgados. Precisamente el mérito principal de Bustelo y Domínguez Rubio consiste en exhumar esos textos perdidos y reestablecer su sentido político-filosófico.

Cabe preguntarse, por último, si se puede trazar alguna línea de continuidad estructural entre el vitalismo juvenil y el Astrada de los años posteriores (existencialista, popular-nacionalista, hegeliano, marxista y maoísta). A la luz del análisis de Bustelo y Domínguez Rubio proponemos la siguiente hipótesis: el pensar figural simmeliano y la concepción soreliana del mito del período juvenil encuentran su más plena realización en *El mito gaucho* (1948).

Martín Cremonte
UNSAM

Natascha Veldhorst. *Van Gogh and Music. A Symphony in Blue and Yellow*, trad. de Diane Webb. New Haven and London: Yale University Press, 2018, 175 páginas.

En sintonía con la interdisciplinariedad característica los estudios teórico-críticos actuales en el ámbito de las artes, *Van Gogh and Music. A Symphony in Blue and Yellow*, de Natascha Veldhorst, explora los vínculos del pintor neerlandés con la música a partir del análisis de episodios biográficos y de su obra plástica y epistolar. El libro se encuentra dividido en diez capítulos, cada uno de los cuales posee, además de su correspondiente título, un subtítulo parentético en italiano –exceptuando el primero, escrito en francés– los cuales consisten en términos musicales (directivas, instrucciones, movimientos, estilos) que marcan la progresión del volumen evocando la ejecución de una partitura musical. En palabras de Veldhorst, su trabajo en torno a Van Gogh pretende dilucidar “lo que realmente significó la música para él y cómo influyó en su arte” (2) mediante el estudio sistemático de una serie de ejes conceptuales desplegados en cada una de las secciones.

Como punto de partida, “1. Escuchando colores (*Ouverture blu*)” retoma el subtítulo del volumen –proveniente de la correspondencia– como clave de lectura metonímica que enfatiza las recurrencias del referente musical en la escritura de Van Gogh. La autora se interesa por el peso que la relación música-pintura adquiere durante el siglo XIX gracias al influjo del Romanticismo y la idea de que “la música podía [...] expresar una verdad superior que trascendía la realidad y solo podía ser alcanzada mediante otra capa de conciencia” (12). A lo largo del libro, Veldhorst se encargará de argumentar que esta cualidad, propia de la música, moldea la totalidad de la cosmovisión artística de Van Gogh.

El lugar central que ocupó la dimensión musical en el trayecto biográfico del pintor es eje de los tres capítulos posteriores. “2. Música en casa (*Allegro cantabile*)” describe su cotidiano contacto con la música durante el período de infancia en celebraciones y festividades locales, así como en dos espacios atravesados

dos por la presencia del piano y el órgano: el seno del hogar familiar y las parroquias donde su padre párroco predicaba. En estos contextos, subraya Veldhorst, los salmos e himnos cristianos y las lecciones de piano que recibieron sus hermanas marcaron la crianza de Vincent. En la misma línea, “3. Encuentros musicales (*Moderato parlando*)” analiza la participación de Van Gogh en eventos musicales durante su juventud, incluyendo espectáculos de danza en salones de baile de Amberes, conciertos en París, y producciones teatrales en Arles. Complementando estas experiencias, “4. Leyendo sobre música (*Andante affettuoso*)” pone el acento en las indagaciones intelectuales de Van Gogh respecto al plano musical, destacando el rol de la poesía, la novela naturalista francesa, los textos teóricos en torno al eje música-pintura, y las reflexiones de críticos como Benoit acerca de Wagner y su ideal de “obra de arte total”.

Los dos apartados siguientes ponen el foco en percepciones y manifestaciones sonoras que influenciaron a Van Gogh. “5. Escuchando el canto de los pájaros (*Presto con brio*)” recupera el

motivo de los pájaros en un ámbito al que la crítica ha prestado escasa atención: el de sus dibujos. Veldhorst atribuye el interés del pintor por las aves al influjo del padre, ornitólogo amateur; al peso metafórico de especies como la alondra – “encarnación del amanecer, la luz, el lirismo” – y el ruiseñor – “símbolo de oscuridad, drama” – (75); y al canto de los pájaros en general, que revelaba a Van Gogh “la naturaleza a nuestro alrededor como una magnífica manifestación musical” (72). Un pormenorizado relevamiento de las epístolas le permite a Veldhorst documentar la sensibilidad auditiva del pintor en “6. El reino de los sentidos (*Scherzo stringendo*)”, donde las voces humanas y sonidos provenientes de la naturaleza, tanto reales como imaginarios (derivados de sus episodios psiquiátricos), se convierten en objeto de análisis. Allí, la autora vincula la hiperséptica percepción de la realidad de Van Gogh con dos elementos: su “voz interna” como portadora de una cosmovisión interartística totalizante, y su lienzo como herramienta acústica mediante la cual “la vibración y resonancia de formas coloridas” (93) trans-

ponía el elemento musical a la pintura.

Los últimos capítulos profundizan acerca de fuentes y efectos de la confluencia interartística en la obra de Vincent. “7. Pintando musicalmente (*Vivace con colore*)” aborda las influencias de Delacroix, presentado como “pintor musical”; Wagner, un “compositor de pintura” que abogaba por la ópera como forma de “arte total”; y Gauguin, partidario de aplicar la naturaleza conceptual abstracta de la música a la pintura. Dicho sentido de “vaguedad” o “sugestión” (112) asociado a lo musical es retomado en “8. Sueño y realidad (*Adagio con espressione*)”, donde Veldhorst asimila la noción platónica de *furor poeticus* a una suerte de estado de trance condensado en “el elemento musical que crea [...] una segunda capa, el significado más profundo que es el núcleo de la obra de arte” (111).

Como contrapartida de aquellos estados de exaltación, “9. El consuelo de la música (*Largo morendo*)” traza un paralelismo entre la música y la calma, tomando el concepto de armonía como eje transversal. Veldhorst alude al consuelo que ciertas obras producían en Van Gogh,

así como a su voluntad de transferir dicha sensación a sus cuadros, considerando que “una pintura debería ser ‘como una pieza musical’: en otras palabras, llena de sentimiento, armoniosa, coherente, atemporal, icónica, tranquila, tierna y calma” (129). Con “10. Sinfonías en color (*Finale giallo*)” el volumen concluye de manera circular, atendiendo a la polisemia del término *sinfonía* –y de otros pertenecientes a la misma constelación, tales como *tonos*, *composición*, *vibración*–, en su simultánea referencia al ámbito de las artes plásticas y musicales, y profundizando en su significado metafórico que da cuenta de la tensión dialéctica entre el elemento figurativo-descriptivo y el abstracto-musical en el arte de Vincent.

Sin dudas, el gran aporte del volumen radica en su aproximación integral a los vínculos de Van Gogh con la música a partir de una indagación temática y discursiva que, frente a la ausencia de un programa o teoría elaborada por el propio artista, reconstruye el peso clave que este elemento ocupó en su trayectoria vital y artística. En este sentido, la publicación se destaca por el metódico abordaje de una

relación hasta el momento poco explorada o planteada de manera dispersa por la crítica. Paradójicamente, la especificidad del libro permite una comprensión más completa y abarcadora de la cosmovisión de Van Gogh, al nutrirse de fuentes documentales y teóricas de diversa procedencia que, bajo la aguda mirada analítica de la autora, suplen una carencia bibliográfica de larga data en torno al pintor. Aunque la voluntad de reforzar ciertos

argumentos dé lugar a zonas repetitivas en el texto, el amplio abanico de perspectivas desplegado en el estudio del factor musical logra cumplir con creces el cometido del libro, arrojando luz sobre una personalidad y obra complejas y colmadas de contrastes productivos.

Fernando Valcheff García

University of Michigan

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://boletinindeestetica.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.

