

# Boletín de estética

APRECIACIÓN, EVALUACIÓN  
Y DESACUERDOS ESTÉTICOS

· *Eleonora Orlando* ·

FECUNDIDAD Y TRANSITORIEDAD

Una lectura del *Laocoonte* de Lessing como teoría de la imagen

· *Rossember Alape* ·

SUBLIME Y NEOSUBLIMES

· *Marianela Calleja* ·

« CON LLAVE CAMBIANTE » DE PAUL CELAN

Un esbozo de comprensión

· *Jean Bollack*

*Presentación y traducción de Arnau Pons*

Comentarios bibliográficos

Galería

---

APRECIACIÓN, EVALUACIÓN  
Y DESACUERDOS ESTÉTICOS

· *Eleonora Orlando* ·

FECUNDIDAD Y TRANSITORIEDAD

Una lectura del *Laocoonte* de Lessing como teoría de la imagen

· *Rossember Alape* ·

SUBLIME Y NEOSUBLIMES

· *Marianela Calleja* ·

« CON LLAVE CAMBIANTE » DE PAUL CELAN

Un esbozo de comprensión

· *Jean Bollack* ·

*Presentación y traducción de Arnau Pons*

Comentarios bibliográficos

Galería

AÑO XVII | PRIMAVERA 2021 | N° 57

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

Facundo Bey (CONICET), Gisela Fabbian (CONICET, Universidad Nacional de San Martín), María Paula Zingoni (MIRA registros)

### 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 Kultur-forschung, Berlin)

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 Heineberg

Primavera 2021

## SUMARIO

|   |         |
|---|---------|
| Artículos   | 5       |
| Eleonora Orlando  |         |
| <b>Apreciación, evaluación y desacuerdos estéticos</b>                      | 7-42    |
| Rossember Alape   |         |
| <b>Fecundidad y transitoriedad.</b>   |         |
| <b>Una lectura del <i>Laocoonte</i> de Lessing como teoría de la imagen</b> | 43-79   |
| Nota crítica  | 81      |
| Marianela Calleja   |         |
| <b>Sublime y neo sublimes</b>   | 83-93   |
| Archivo   | 95      |
| Jean Bollack  |         |
| <b>"Con llave cambiante" de Paul Celan. Un esbozo de comprensión</b>        |         |
| Presentación y traducción de Arnau Pons                                     | 97-106  |
| Comentarios bibliográficos  | 107-117 |
| Galería   | 119     |

## ARTÍCULOS

**Eleonora Orlando** es Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y MA in Philosophy por la University of Maryland. Se desempeña como Investigadora Independiente en el Instituto de Investigaciones Filosóficas (SADAF-CONICET) y Profesora Asociada de Filosofía del Lenguaje (Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Su área de especialización es la filosofía del lenguaje (teorías de la referencia, semántica de los términos generales, contextualismo semántico, gramática de la expresividad) y algunos temas en la intersección entre la filosofía del lenguaje y la estética. Ha publicado *Concepciones de la referencia* (1999) y las compilaciones *Slurs and Expressivity. Semantics and Beyond* (2021, junto con A. Saab), *A medio siglo de Formas lógicas, realidad y significado* (2016, junto con A. Moretti y N. Stigol) y *Significados en contexto y verdad relativa. Ensayos sobre semántica y pragmática* (2015). Correo electrónico: eleonoraorlando@sadaf.org.ar

## APRECIACIÓN, EVALUACIÓN Y DESACUERDOS ESTÉTICOS

· *Eleonora Orlando* ·

**Rossember Alape** es candidato a Doctor del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Sus ámbitos de trabajo son la estética, la filosofía de la imagen y la filosofía de la religión. Su trabajo de investigación doctoral gira en torno a los problemas teóricos que plantea el concepto de “estilo” en las consideraciones sobre las imágenes artísticas y los símbolos culturales del historiador del arte Aby Warburg. Entre el 2018 y 2019 realizó una estancia de investigación en el Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin. Se desempeña como docente de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario, Bogotá. Correo electrónico: ralapev@unal.edu.co

**Eleonora Orlando**

Universidad de Buenos Aires, IIF (SADAF-CONICET)

### Apreciación, evaluación y desacuerdos estéticos

DOI: 10.36446/be.2021.57.268

#### Resumen

La tesis principal del artículo es que los predicados estéticos densos, tales como ‘perturbador’, ‘sombrio’, ‘equilibrado’, son sensibles a la apreciación, en el mismo sentido en que lo son los predicados de gusto, y, por lo tanto, pueden ser analizados en el marco del relativismo de la verdad. La razón principal que se aduce en favor de esta tesis es que se trata de predicados cuyo uso requiere la aplicación de un estándar estético. Se distinguen dos tipos: por un lado, los predicados experienciales involucran estándares constituidos por estados psicológicos contingentes y aleatorios, característicos de perspectivas estéticas idiosincráticas; por otro, los predicados teóricos involucran la adopción de estándares estables, determinados por perspectivas estéticas canónicas. Esta distinción es utilizada para explicar diferencias entre unos y otros: el uso de predicados experienciales puede dar lugar a desacuerdos estéticos sin falta, semejantes a los desacuerdos sin falta generados por los predicados de gusto, pero eso no ocurre con los predicados teóricos.

#### Palabras clave

Predicado estético denso; Sensibilidad a la apreciación; Relativismo de la verdad; Perspectiva estética; Desacuerdo sin falta

#### Aesthetic Assessment, Evaluation and Disagreement

#### Abstract

The aim of this paper is to propose that thick aesthetic predicates, such as ‘shocking’, ‘sombre’ and ‘balanced’, can be considered to be assessment-sensitive, in the sense in which predicates of personal taste have been thought to be, and hence be analysed within the framework of truth relativism. The main reason offered in support of this thesis is that their use requires the application of an aesthetic standard. Moreover, a distinction between experiential and theoretical aesthetic predicates is introduced: the former involve standards that are constituted by contingent and random psychological states and, hence, characteristic of idiosyncratic aesthetic perspectives, whereas the latter rely on the adoption of stable ones, determined by canonical aesthetic perspectives. This distinction is used to account for differences between one another: experiential predicates feature in faultless disagreements, as is the case with predicates of personal taste, while this is not the case with theoretical ones.

#### Keywords

Thick aesthetic predicate; Assessment-sensitivity; Truth relativism; Aesthetic perspective; Faultless disagreement

Recibido: 11/08/21. Aprobado: 10/09/21.

Palabras como ‘equilibrado’, ‘sombrio’, ‘perturbador’, ‘armonioso’, ‘dinámico’, ‘poderoso’, ‘vívido’, ‘sentimental’, ‘delicado’, ‘trágico’, ‘trillado’, ‘estridente’ constituyen predicados estéticos, basados en los que Sibley (1959) llamó ‘conceptos estéticos’. Son un tipo de predicados densos, es decir, predicados que no son puramente descriptivos, como ‘alto’, sino que contienen un componente evaluativo. Dan lugar a enunciados estéticos densos, como (1) y (2)

(1) *Judith decapitando a Holofernes* es perturbadora.

(2) *Mujer joven leyendo una carta* es equilibrada.

Estos enunciados son evaluativos porque sus predicados lo son: en general, aplicar ‘perturbadora’ a una obra de arte implica no sólo atribuirle cierto rasgo sino también expresar una actitud evaluativa global (positiva o negativa) hacia ese rasgo —o, más exactamente, hacia la posesión de ese rasgo por parte de la obra. En este ensayo, me propongo analizar qué tipo de predicados son los predicados estéticos densos y, como consecuencia de ello, a qué tipos de desacuerdo pueden dar lugar enunciados como (1) y (2); en otras palabras, qué variedades de desacuerdo puede involucrar el juicio estético.

La estructura del trabajo es la siguiente. En la primera sección, caracterizo un tipo de desacuerdo, el desacuerdo sin falta, que suele generarse en relación con el uso de predicados de gusto, e introduzco la noción de sensibilidad a la apreciación que ha sido propuesta por los filósofos del lenguaje para explicar ese fenómeno (MacFarlane 2007,

2014). En la segunda sección, presento cuatro ejemplos distintos de desacuerdos estéticos. A continuación, en la tercera sección, propongo una explicación del funcionamiento semántico de los predicados estéticos densos que los asimila a los predicados de gusto: se trata, en ambos casos, de predicados sensibles a la apreciación. La propuesta incluye de manera central una distinción entre predicados estéticos experienciales y predicados estéticos teóricos. Los predicados experienciales dependen del desarrollo de perspectivas estéticas idiosincráticas, dominadas por estándares contingentes y aleatorios, mientras que los predicados teóricos dependen de la adopción de perspectivas estéticas canónicas, estabilizadas en torno a un canon artístico. En la cuarta sección, analizo los desacuerdos iniciales en términos de esta distinción; como consecuencia de ello, sostengo que sólo pueden considerarse sin falta aquellos desacuerdos estéticos que involucran predicados experienciales. La conclusión resume las tesis principales defendidas en el artículo.

### 1. ¿QUÉ ES UN DESACUERDO SIN FALTA?

Los predicados estéticos antes mencionados se parecen a los predicados de gusto, tales como ‘delicioso’, ‘elegante’, ‘divertido’: tanto unos como otros son términos *densos*, es decir, tienen un componente evaluativo. Al emitir un enunciado de gusto como (3)

(3) Las aceitunas griegas son deliciosas.

no sólo se atribuye una propiedad a las aceitunas sino que además se expresa una evaluación positiva, a diferencia de lo que ocurre al emitir (4)

(4) Las aceitunas griegas se venden en el mercado naturista.

en donde la aplicación del predicado, puramente descriptivo, ‘se venden en el mercado naturista’ no involucra necesariamente la expresión de una actitud evaluativa de ningún signo. En las últimas dos décadas, los filósofos del lenguaje han prestado especial atención a ciertos desacuerdos que surgen en relación con enunciados como (3), tal como puede verse en este diálogo:

#### **Desacuerdo sobre gustos**

**Ana:** Las aceitunas griegas son deliciosas. No pueden compararse con las comunes.

**Pedro:** No coincido. No me gusta la textura que tienen. Yo prefiero las comunes.

Si bien Ana y Pedro expresan opiniones opuestas sobre las aceitunas griegas, no diríamos que alguno de ellos está cometiendo un error, como sí lo haríamos si la discusión fuera en cambio la siguiente:

#### **Desacuerdo fáctico**

**Ana:** Las aceitunas griegas se venden en el mercado naturista.

**Pedro:** No, no es cierto. No se venden en ningún negocio del barrio.

En este último caso la existencia de opiniones opuestas sobre un mismo asunto implica que o bien Ana o bien Pedro está cometiendo un error: sólo uno de esos enunciados es verdadero porque es un hecho que alguien vende en el barrio aceitunas griegas o es un hecho que nadie lo hace. En síntesis, mientras que este desacuerdo involucra un error o una falta por parte de uno de los participantes, el primero revela *un desacuerdo sin falta*.

Más específicamente, si bien Ana puede defender a muerte a las aceitunas griegas y creer que Pedro está cometiendo un grave error, no

es el mismo tipo de error anterior: no se trata de cometer un error acerca de cómo es el mundo sino de no compartir cierto gusto, tener otro estándar de gusto, o, incluso, no pertenecer al mismo mundo cultural o “ver el mundo de otra manera”. Es decir, estrictamente hablando, Pedro no está equivocado sino que es distinto de Ana, tiene otras preferencias, o anhela tener otras experiencias sensibles. Por eso se suele decir que ese tipo de desacuerdo es un desacuerdo sin error o falta, y como tal, persiste, a menos que cambie no la condición epistémica sino algo más profundo y ligado a las emociones, algo que podría llamarse ‘el perfil subjetivo’ de una persona, constituido por sus gustos y preferencias. El viejo dicho “*De gustibus non est disputandum*” expresa, en mi opinión, no que sobre gustos no hay discusiones (porque es obvio que las hay) sino que las discusiones sobre gustos son peculiares, dado que no tienen por objeto la identificación de una única posición correcta sino la transformación del otro, el cambio de su perfil subjetivo, su adopción de nuevas pautas culturales; no son discusiones en el sentido de ‘conversaciones en las que se ofrecen razones en favor de una única posición correcta’.

Durante las últimas dos décadas, los filósofos del lenguaje propusieron entonces una explicación relativista de la diferencia entre los predicados de gusto y los puramente descriptivos, que está relacionada con los distintos tipos de desacuerdo que originan. Desde ese marco teórico, conocido como ‘relativismo de la verdad’ (fundamentalmente MacFarlane 2007, 2014; también Lasershon 2005), los predicados de gusto son considerados *sensibles a la apreciación*, y es esta propiedad la que permite dar cuenta de los desacuerdos sin falta. Más específicamente, los predicados de gusto (‘delicioso’, ‘elegante’, ‘divertido’), a diferencia de los puramente descriptivos que expresan propiedades fácticas (‘griega’, ‘en venta en el mercado naturista’), son *sensibles al punto de vista del apreciador o juez*. Esto determina que un uso de una oración como (3) varíe de valor de verdad en función

de quién sea la persona que aprecie o juzgue esa emisión: independientemente de que en su contexto original, que, supongamos, tuvo a Ana como hablante, resultara verdadera, puede resultar falsa si es apreciada o juzgada por otra persona, como Pedro, por ejemplo, cuyas preferencias y gustos son distintos de los suyos. En términos más técnicos, cada uso de (3) debe ser evaluado en relación con el estándar de gusto del contexto de apreciación, es decir, el estándar de gusto de la persona que lo aprecia o juzga. Por lo tanto, con respecto al primer ejemplo de diálogo, **Desacuerdo sobre gustos**, la emisión de Ana es una afirmación que resulta verdadera en relación con su contexto de apreciación, dominado por el estándar de gusto de Ana, mientras que la negación de esa afirmación por parte de Pedro resulta verdadera en relación con su contexto de apreciación, que es distinto del de Ana, dado que involucra un estándar de gusto diferente. Si se toma en cuenta que hay distintos estándares de gusto en juego, resulta que ninguno de ellos está equivocado. Pero, por supuesto, desde la perspectiva de cada uno, dominada por el propio estándar, lo que el otro dice es falso.

En síntesis, mientras que las afirmaciones fácticas se evalúan como verdaderas o falsas con respecto a los hechos del mundo, las afirmaciones de gusto se evalúan como verdaderas o falsas no sólo con respecto a los hechos del mundo sino además *en relación con un estándar de gusto*, el propio del apreciador, es decir, el provisto por el contexto de apreciación. Esta es la manera relativista de reflejar la idea de que los desacuerdos y las discusiones acerca de cuestiones de gustos no tienen el propósito de eliminar un error objetivo e identificar una única posición correcta: en el nuevo marco propuesto, su propósito podría describirse como el de eliminar un error e identificar la posición correcta *relativamente a la adopción de cierta perspectiva*, es decir, desde el marco constituido por ciertos gustos y preferencias, o, en otros términos, *cierto mundo cultural*.



El concepto de sensibilidad a la apreciación permite entonces considerar que los usos de oraciones como (3) son afirmaciones y, por tanto, pueden ser verdaderos o falsos. En este punto el relativismo de la verdad se distingue del expresivismo, heredero del emotivismo ético de Stevenson (1944), según el cual los enunciados de gusto no son afirmaciones (y, por tanto, no pueden ser verdaderos o falsos) y los predicados que incluyen poseen un contenido puramente expresivo determinado por la expresión de preferencias subjetivas.

## 2. EJEMPLOS DE DESACUERDO ESTÉTICO

El mismo contraste anterior entre predicados densos y puramente descriptivos se presenta en el ámbito de la estética. Mientras que (1) y (2) contienen predicados densos, los predicados en (5) y (6) son puramente descriptivos:

(5) *Judith decapitando a Holofernes* está en Florencia.

(6) *Mujer joven leyendo una carta* pertenece al Barroco Holandés.

Aplicar a una obra predicados que expresan propiedades fácticas, como estar en Florencia o pertenecer al Barroco Holandés, no implica evaluarla —a menos que se trate de un contexto particular, en donde por razones sociales, históricas o culturales, ciertas propiedades fácticas estén sistemáticamente asociadas con algún tipo de evaluación.<sup>1</sup> Ahora bien, si bien puede haber discusiones acerca de si *Judith decapitando a Holofernes* está en Florencia o en Washington

<sup>1</sup> Un predicado como ‘estar en la *Galleria degli Uffizi*’ sería un ejemplo de un predicado puramente descriptivo sistemática pero no convencionalmente asociado con una evaluación positiva: es porque la *Galleria degli Uffizi* es reconocida como un museo prestigioso en nuestra cultura que el predicado adquiere una connotación positiva, pero si el contexto cultural cambiara dejaría de tenerla.

D.C. o si *Mujer joven leyendo una carta* pertenece al Barroco Holandés o al Renacimiento tardío, las discusiones propiamente estéticas suelen involucrar enunciados como (1) y (2) y no como (5) y (6).

Veamos entonces, en primer lugar, el siguiente diálogo:

### Desacuerdo 1

**Ana:** *Judith decapitando a Holofernes* es perturbadora. Prefiero la representación más idealizada del tema en el cuadro de Botticelli.

**Isabel:** Sí, claro que es perturbadora. Ahí está el secreto de su poder y su atractivo.

Ana e Isabel coinciden en aplicar el predicado ‘perturbadora’ a la obra de Gentileschi, pero desacuerdan acerca de la evaluación que ese rasgo conlleva: para Ana ser perturbadora es algo negativo (un efecto desagradable de la escena de violencia que nos muestra), mientras que para Isabel constituye un mérito (dado que es el rasgo que la hace poderosa y atractiva). Veamos ahora este otro ejemplo:

### Desacuerdo 2

**Ana:** *Judith decapitando a Holofernes* es perturbadora. Prefiero la representación más idealizada del tema en el cuadro de Botticelli.

**Julia:** No, no es perturbadora. Tiene su cuota de violencia pero representa sin duda la fuerza y la decisión de dos mujeres valientes.

Acá el desacuerdo es de otro tipo: Ana y Julia desacuerdan respecto de la aplicación misma del predicado ‘perturbadora’ a la obra de Gentileschi —aunque bien podrían acordar en que ser perturbadora en un rasgo negativo del cuadro.



Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, 1620-1621.  
Galería de los Oficios, Florencia.

Estas discusiones conducen a preguntarse por el tipo de desacuerdo que se revela en cada caso. ¿Qué significa desacordar acerca de la aplicación de un predicado estético a una obra de arte? ¿Implica desacordar respecto de una evaluación, respecto de una propiedad o respecto de ambas cosas? ¿Cómo se soluciona el desacuerdo? ¿Hay alguien que está equivocado, o puede considerarse en cambio un desacuerdo sin falta, es decir, un desacuerdo en el que dos personas sostienen posiciones opuestas sobre un tema pero ambas son correctas? En términos del primer ejemplo, ¿es posible que Ana no esté equivocada al evaluar negativamente el carácter perturbador del cuadro de Gentileschi y, al mismo tiempo, que Isabel tampoco lo esté al evaluarlo positivamente? En términos del segundo ejemplo, ¿es posible que Ana no esté equivocada al considerar que la obra es perturbadora y, al mismo tiempo, que Julia tampoco lo esté al considerar que no lo es? En síntesis, ¿son los desacuerdos estéticos asimilables a los desacuerdos acerca de gustos, presentados en la sección anterior?

Otra duda relevante es si la respuesta que se dé a estas preguntas puede generalizarse de manera de comprender a *todos* los predicados estéticos, en particular, a predicados como el que aparece en (2). Imaginemos los siguientes diálogos:

### Desacuerdo 3

**Pedro:** *Mujer joven leyendo una carta* es equilibrada, como todas las pinturas de Vermeer. Eso contribuye a que sea perfecta.

**Simón:** Sí, es verdad que es equilibrada. Pero eso es justamente lo que no me atrae de la obra.

¿Es posible que Pedro considere que ser equilibrada sea un rasgo positivo del cuadro de Vermeer mientras que Simón lo considere negativo, pero, sin embargo, ninguno esté cometiendo un error?



Johannes Vermeer, *Mujer joven leyendo una carta*, 1657-1659.  
Galería de los Maestros Antiguos, Dresde.

Por último, ¿qué intuiciones despierta este otro ejemplo?

#### **Desacuerdo 4**

**Pedro:** *Mujer joven leyendo una carta* es equilibrada.

**Tomás:** No, no estoy de acuerdo. No es lo que yo llamaría ‘una obra equilibrada’.

¿Es posible que Pedro y Tomás desacuerden respecto de si la obra de Vermeer es equilibrada y, sin embargo, que las dos posiciones sean correctas, es decir, que tampoco en este caso alguien esté cometiendo un error? Más específicamente, ¿puede tanto afirmarse con verdad que el cuadro de Vermeer es equilibrado como negarse, con verdad, que lo sea?

En la sección siguiente, ofreceré una explicación del funcionamiento semántico de los predicados estéticos densos en el marco del relativismo de la verdad, que permitirá entender qué tipo de desacuerdo ejemplifican estos diálogos, en particular, si puede o no considerarse que revelan desacuerdos sin falta.

### **3. UNA EXPLICACIÓN RELATIVISTA DE LOS PREDICADOS ESTÉTICOS DENSOS**

#### *3.1 Escalaridad, multidimensionalidad y sensibilidad a la apreciación*

Los predicados estéticos densos pertenecen al conjunto de los adjetivos gradables. La gradabilidad es una propiedad sintáctica que distingue a ciertos adjetivos que se caracterizan por admitir modificadores de grado (*‘muy equilibrada’*, *‘un poco sombrío’*, *‘demasiado perturbadora’*), y figurar en construcciones comparativas (*‘más equilibrada que’*, *‘menos sombrío que’*) y ecuativas (*‘tan perturbadora como’*).

La cara semántica de la gradabilidad es la *escalaridad*: un adjetivo gradable representa una propiedad escalar. Este tipo de propiedad se aplica a un objeto no de manera absoluta sino en un cierto grado, lo cual involucra que ha alcanzado un umbral en una escala —es decir, el objeto se “mapea” en un grado de una escala que coincide o supera cierto umbral. En términos de un ejemplo, ‘alto’, un adjetivo gradable puramente descriptivo, se aplica a un individuo determinado si este alcanza cierto umbral, contextualmente determinado, en una escala de altura: bajo la hipótesis de que Pedro mide 1,80 m, se le aplicará ‘alto’ si lo que está en discusión es la altura media de los chicos de quince años y el umbral es fijado, por ejemplo, en 1,70 m, mientras que si se está haciendo referencia a posibles candidatos para un equipo de básquet y el umbral es 2 metros, el adjetivo no se le aplicará en ese contexto. En general, la semántica de un adjetivo gradable requiere la determinación de un umbral en una escala, lo cual involucra la apelación a una clase de comparación contextualmente determinada (como en el ejemplo anterior, la clase de los chicos de quince años o la clase de los jugadores de básquet) o algún otro tipo de criterio que permita establecer a partir de qué grado de la escala correspondiente el objeto va a contar como poseyendo cierta propiedad (en el ejemplo anterior, como siendo alto).<sup>2</sup>

La *multidimensionalidad* expresa el hecho de que un predicado estético denso se aplica a un objeto no sobre la base de un solo aspecto (como la altura) sino a partir de la consideración conjunta de diversos aspectos.<sup>3</sup> Más específicamente, es posible considerar que a una obra de arte se le asigna un grado de una escala en función de una

<sup>2</sup> El *locus classicus* para un tratamiento formal específico de este tipo de adjetivos es Kennedy (2007). Véase también Kennedy & McNally (2005).

<sup>3</sup> La tesis de que los predicados estéticos densos son multidimensionales ha sido también defendida, mediante un argumento distinto, en Stojanovic (2016) y Stojanovic & McNally (2017).

combinación de distintas dimensiones suyas que son individualmente seleccionadas y medidas, y luego comparativamente ponderadas. La aplicación del predicado ‘sombrio’ a una pintura, por ejemplo, involucra seleccionar ciertos aspectos que se consideran individualmente relevantes (tales como los colores, las formas, las figuras, el tema), establecer un umbral de carácter sombrio para cada uno de esos aspectos (un color sombrio no es lo mismo que un tema sombrio), y luego determinar cuál es la importancia comparativa de cada uno de ellos, es decir, cuál es el peso que tiene cada uno de esos aspectos en el conjunto total (alguien puede considerar que lo que hace sombrio a un cuadro son fundamentalmente sus colores, mientras que otra persona puede pensar que lo que más influye en la determinación de su carácter sombrio es el tema al que alude). Es sobre la base de combinar diversos aspectos (seleccionados, medidos y ponderados) que puede fijarse un umbral en la escala correspondiente a ‘sombrio’, y determinarse si una determinada obra alcanza o no ese umbral. El punto principal que quiero destacar es que la aplicación de un predicado estético presupone entonces la posesión de un *estándar estético*, es decir, un criterio que guía los procedimientos de selección, medición y ponderación de distintos aspectos de una obra.<sup>4</sup>

Esto remite a la otra característica fundamental que es posible atribuir a los predicados estéticos, a saber, la *sensibilidad a la aprecia-*

<sup>4</sup> Es pertinente aclarar que estos procedimientos no son realizados de manera consciente por el hablante competente sino que se trata de destrezas involucradas en la competencia lingüística con los predicados estéticos; de la misma manera, ser competente en el uso de ‘alto’ no involucra ser consciente de que cada vez que se usa el predicado se está fijando contextualmente un umbral en la escala de altura, o, por lo menos, no implica que el hablante sea capaz de describir su competencia lingüística en esos términos.

*ción*. Es precisamente porque la aplicación de estos predicados involucra la consideración conjunta de diversas dimensiones de una obra, lo cual requiere disponer de un estándar estético, por lo que pueden considerarse sensibles a la apreciación, en el sentido definido para los predicados de gusto. Así como la verdad o falsedad de un uso de (3) depende de cuál sea *el estándar de gusto* del apreciador o juez, la verdad o falsedad de los usos de (1) y (2), repetidas abajo,

(1) *Judith decapitando a Holofernes* es perturbadora.

y

(2) *Mujer joven leyendo una carta* es equilibrada.

dependerá de cuál sea en cada caso *el estándar estético* del apreciador o juez.

Ahora bien, como se destacó en la sección anterior, los predicados estéticos son no sólo descriptivos sino también evaluativos, es decir, su uso está asociado con una evaluación por parte del hablante. Intuitivamente, al producir y al apreciar enunciados como (1) y (2), el hablante no sólo está representándose algo desde cierta perspectiva sino que también está evaluando esa representación perspectival: en términos del primer ejemplo, al afirmar que *Judith decapitando a Holofernes* es perturbadora, parte de lo que el hablante está haciendo es transmitir una evaluación de cierto aspecto de la obra de Gentileschi (en particular, su potencial perturbador).

Hay distintas maneras de explicar esta estrecha conexión entre el predicado y la evaluación. Mi propuesta es que todo predicado denso, además de estar semánticamente correlacionado con una propiedad multidimensional, involucra otro factor semántico, independiente del anterior, de carácter evaluativo. Este factor es un valor global (po-

sitivo o negativo) codificado por el predicado, sistemáticamente correlacionado con una actitud evaluativa del mismo signo por parte del hablante competente. En la línea de la tradición metaética, llamaré 'valencia' a ese valor global lingüísticamente codificado.<sup>5</sup>

Es importante tomar en cuenta que la valencia es no sólo conceptualmente diferente sino también *independiente* de la propiedad multidimensional: determinar que *Mujer joven leyendo una carta* alcanza el grado *n* de equilibrio (el umbral) en un determinado contexto es un proceso independiente del de evaluar, en ese contexto, la posesión del rasgo como algo (estéticamente) bueno o malo, es decir, como un mérito o demérito (estético) de la obra. La valencia del predicado estético puede ser entonces considerada un significado expresivo de tipo evaluativo, independiente de la propiedad multidimensional, que sería su significado descriptivo o representacional.

De este modo, el primer componente semántico, la propiedad multidimensional, contribuye a determinar las condiciones de verdad de los distintos usos de oraciones en las que aparece el predicado; el segundo componente, la valencia, es, en cambio, un componente semántico que determina las condiciones de corrección evaluativa de esos usos. Como resultado de ello, los usos de enunciados estéticos no sólo tienen un valor de verdad (pueden ser verdaderos o falsos)

---

<sup>5</sup> El reconocimiento de este componente transforma a esta propuesta en una versión de expresivismo (o no-cognitivismo) metaestético que puede ser comparada con algunas versiones del expresivismo (o no-cognitivismo) metaético, según el cual los conceptos éticos densos expresan en parte actitudes de aprobación y desaprobación. La propuesta original es, como mencioné, la de Stevenson (1944). Versiones posteriores se encuentran en Gibbard (1990) y Blackburn (1992). Como señalan Hurka & Elstein (2009), el componente evaluativo global también puede ser concebido en términos cognitivistas, i.e., en términos de los conceptos BUENO y MALO. (Uso mayúsculas, como es usual, para designar conceptos.)

sino que también tienen una carga evaluativa o valencia (pueden tener valencia positiva o negativa).<sup>6</sup>

De acuerdo con lo dicho, la valencia del enunciado es fijada por la actitud evaluativa del hablante, pero me interesa destacar que esta depende, al igual que la fijación del umbral en la escala multidimensional, de la posesión de un determinado estándar estético, es decir, de la perspectiva estética que adopte el apreciador o juez. En otros términos, el componente expresivo-evaluativo del predicado estético es tan sensible a la apreciación como el componente descriptivo-representacional. Tanto la selección y la ponderación de los aspectos relevantes de una obra como la evaluación global subsiguiente requieren la posesión de un estándar estético que funcione como guía, y ese estándar es, en cada caso, el utilizado por quien aprecia o juzga los enunciados estéticos en juego. De este modo, los juicios estéticos resultan tanto verdaderos o falsos como evaluativamente correctos o incorrectos no de manera absoluta sino *en relación con la perspectiva estética determinante de ese estándar*. Es decir, las condiciones en las que los usos de (1) y (2) son verdaderos y evaluativamente correctos (es decir, su valencia es adecuada) dependerán del estándar estético del apreciador o juez.<sup>7</sup>

Como argumentaré a continuación, considero que hay dos tipos de predicados estéticos, los experienciales y los teóricos. De este modo,

---

<sup>6</sup> Si bien por cuestiones de espacio no me ocuparé de desarrollar en detalle este aspecto, la propuesta implica analizar a los predicados estéticos densos en términos de una semántica dualista, análoga a las que se han aplicado a otros tipos de términos que poseen una dimensión evaluativa, como, por ejemplo, los peyorativos de grupo. Véanse, por ejemplo, las teorías de McCready (2010) y Predelli (2013), inspiradas en Potts (2005) y, en última instancia, en Kaplan (1999).

<sup>7</sup> De este modo, un juicio estético sería estrictamente un enunciado estético considerado desde la perspectiva de un juez (o apreciador).

la variabilidad en el valor de verdad y en la valencia de un enunciado estético dependerá de cómo pueda caracterizarse el predicado involucrado.

### 3.2 *Los predicados experienciales*

Los predicados como ‘perturbador’ y otros semejantes (‘conmover’, ‘provocativo’, etc.) derivan de verbos de experimentante (‘perturbar’, ‘conmover’, ‘provocar’), es decir, verbos psicológicos que proyectan un argumento de experimentante. Algo es perturbador porque perturbé *a alguien*, a un sujeto *x*, donde este es el argumento de experimentante del verbo ‘perturbar’ —en este caso, el experimentante es el objeto directo del verbo.<sup>8</sup> El adjetivo derivado también proyecta un argumento de experimentante, en este caso oculto o implícito.<sup>9</sup> De acuerdo con esto, una obra es perturbadora/conmovera/provocativa *para alguien*, es decir, en función del efecto variable que tiene en el sujeto de la experiencia estética, por lo general, alguien con un determinado perfil emocional —como resultado de su experiencia estética, el sujeto resulta perturbado, conmovido, provocado. Propongo llamar a estos predicados estéticos que son un subconjunto de los predicados psicológicos ‘predicados estéticos experienciales’.

---

<sup>8</sup> Los verbos psicológicos se clasifican en tres grupos, según la función sintáctica desempeñada por el argumento de experimentante: verbos con sujeto experimentante (‘amar’), verbos con objeto directo experimentante (‘perturbar’) y verbos con objeto indirecto experimentante (‘gustar’). Agradezco este dato a Andrés Saab.

<sup>9</sup> Véanse Glanzberg (2007, 2009) y Schafer (2011), quienes señalan este aspecto en relación con adjetivos de gusto personal como ‘delicioso’ (‘tasty’) y ‘divertido’ (‘fun’). Véase también McNally & Stojanovic (2017), para una defensa del mismo punto de vista.

Tomaré como ejemplo de predicado experiencial al adjetivo que aparece en (1), ‘perturbadora’. El potencial perturbador de una obra es un rasgo constituido por el estado psicológico de ser o estar perturbado, un tipo de estado emocional con una connotación negativa (cuya naturaleza precisa excede los límites de este trabajo). Lo que me interesa destacar es que se trata de una propiedad estética constitutivamente vinculada con un estado psicológico que puede variar en función de la sensibilidad y las creencias del sujeto, las cuales pueden ser individuales o estar socialmente determinadas. Estos estados mentales concomitantes influyen entonces aleatoriamente en su experiencia estética. Ahora bien, de acuerdo con lo explicado anteriormente, la aplicación del predicado a una obra involucra, por un lado, una selección y ponderación de distintas dimensiones, y por otro, una evaluación positiva o negativa de esa condición. Dado que en este caso esos procedimientos involucran un estado psicológico que puede variar aleatoriamente de acuerdo con el sujeto de la experiencia estética, el estándar involucrado es un *estándar estético idiosincrático* (el cual, como sugerí antes, puede ser individual o estar socialmente determinado).

Es importante enfatizar que es su dependencia respecto de estándares idiosincráticos lo que permite dar cuenta de la variabilidad que caracteriza a las valencias de los predicados experienciales. De acuerdo con el tipo de valencia involucrada, los predicados estéticos densos han sido clasificados en dos grupos (Väyrynen 2011; Kirchin 2013, 2017; McNally & Stojanovic 2017). Por un lado, están aquellos que tienen una valencia específica, ya sea positiva o negativa, tales como ‘equilibrado’ (+), ‘armonioso’ (+), ‘estridente’ (-). Por otro, están aquellos cuyas valencias no están especificadas o definidas como positivas o negativas sino que pueden resultar de una manera u otra según el contexto, tales como ‘provocativo’ ( $\pm$ ), ‘perturbador’ ( $\pm$ ),

‘vívido’ ( $\pm$ ).<sup>10</sup> Ahora bien, todos los predicados experienciales tienen valencias no específicas o indefinidas, que se especifican o definen en un contexto determinado.

En términos de nuestro primer ejemplo, presupongamos que, para decidir si ‘perturbadora’ se aplica o no al cuadro de Gentileschi, las dimensiones relevantes que deben tomarse en cuenta son los colores utilizados, las expresiones de los personajes y la acción representada. Presupongamos, además, que Ana es muy sensible a la violencia, es decir, que le generan un gran rechazo las escenas de violencia — como destaqué, esta sensibilidad bien puede ser producto de una educación en la que a las mujeres se les enseña, desde chicas, a rechazar la violencia; de este modo, la sensibilidad de una persona suele ser algo socialmente determinado o construido, es decir, algo que no es puramente individual sino parte de un perfil social. Como consecuencia, Ana da mayor peso a la cruenta acción atribuida a Judith y su doncella que a las otras dimensiones del cuadro. Esto hace que Ana resulte perturbada por el cuadro de Gentileschi, es decir, desde su perspectiva, el predicado ‘perturbadora’ se aplica a la obra. Del mismo modo, es decir, también en función de su estándar estético idiosincrático, Ana asigna al predicado una valencia negativa, en tanto considera que ser perturbadora no representa un valor estético para el cuadro sino que se trata de una característica que le quita valor, en comparación, por ejemplo, con el cuadro de Botticelli sobre el mismo tema.

Por lo tanto, un uso de (1), nuevamente repetida abajo,

(1) *Judith decapitando a Holofernes* es perturbadora.

<sup>10</sup> Represento a la valencia del predicado mediante los signos ‘+’, ‘-’ o ambos (cuando no está definida).

puede ser tanto verdadero como falso y puede tener tanto una valencia positiva como negativa, en función del estándar estético idiosincrático del sujeto de la experiencia. Este primer tipo de estándar puede entonces caracterizarse como un criterio para seleccionar, medir y ponderar aspectos de una obra así como para evaluarlos positiva o negativamente, que está basado en un estado psicológico del sujeto de la experiencia que puede cambiar aleatoriamente en función de otros estados concomitantes (como, por ejemplo, cierta sensibilidad a la violencia, socialmente determinada).

En síntesis, la sensibilidad a la apreciación de los predicados estéticos experienciales puede ser entendida en términos de su dependencia respecto de la posesión de un estándar estético idiosincrático. De este modo, una afirmación de (1) será verdadera o falsa y tendrá una valencia positiva o negativa en relación con un estándar estético idiosincrático; en otros términos, en relación con lo que MacFarlane llama ‘un contexto de apreciación’, constituido en este caso por lo que puede denominarse ‘una perspectiva estética idiosincrática’.

### 3.3. *Los predicados teóricos*

Predicados estéticos tales como ‘equilibrado’, ‘dinámico’, ‘armónico’, en cambio, no son adjetivos que derivan de verbos de experimentante y, por lo tanto, no puede considerarse que posean un argumento de experimentante oculto o implícito; es decir, no son predicados psicológicos. Representan propiedades formales de una obra, aquellas que están asociadas con rasgos estructurales y temáticos que son independientes de los efectos variables de la obra en el sujeto de la experiencia. En otras palabras, son propiedades que no están constitutivamente vinculadas con estados psicológicos que pueden variar en función de la sensibilidad y las creencias del sujeto, es decir, de estados mentales concomitantes que influyen aleatoriamente en su

experiencia estética —aun cuando se trate, en muchos casos, de sensibilidades y creencias socialmente determinadas. Estas propiedades formales se corresponden con conceptos definidos en el marco de ciertas corrientes y escuelas artísticas. Si bien los conceptos estéticos están claramente influenciados por características sociales, políticas y culturales de las sociedades y momentos históricos a los que pertenecen las respectivas corrientes y escuelas, la aplicación de estos predicados no depende de efectos psicológicos aleatorios que pueda tener la obra en el sujeto de la experiencia estética: propongo, por tanto, llamarlos ‘teóricos’. Una obra es equilibrada, dinámica, armónica en virtud de cumplir con ciertas condiciones impuestas por la definición de equilibrio, dinamismo, armonía en el marco de ciertas tradiciones o escuelas. Por lo tanto, es plausible pensar que estos predicados dependen de los estándares estéticos canónicos representados por dichas corrientes y escuelas artísticas.

Es importante destacar que las definiciones de conceptos estéticos como los de equilibrio, dinamismo, armonía y semejantes por lo general no son claras y explícitas para los artistas en el momento de la creación de sus obras, y tampoco suelen serlo para los apreciadores en el momento en que interactúan con ellas.<sup>11</sup> Sí lo son, en cambio, para los críticos e historiadores del arte, que son quienes están en condiciones de justificar tanto la verdad (o la falsedad) como la corrección (o incorrección) evaluativa de los casos particulares de (2), y, en general, de los juicios estéticos con predicados teóricos.

Para explicar este punto, me centraré en el ejemplo (2), repetido abajo,

(2) *Mujer joven leyendo una carta* es equilibrada.

---

<sup>11</sup> Agradezco a Diana Pérez por haber hecho que tomara conciencia de este aspecto.



Por un lado, la verdad o falsedad de todo uso de este enunciado depende de la presencia en la obra de Vermeer de ciertos rasgos que ejemplifican un concepto estético, el equilibrio (visual), en el marco de un movimiento artístico, el Barroco Holandés. Si bien ese concepto se define en función de cierto efecto en la psicología humana, una sensación de reposo y estabilidad, producida por el hecho de que nuestra atención está distribuida equitativamente entre los elementos percibidos (no hay tensión producida por la percepción de alguno de ellos en particular), se trata de un efecto genérico y no particular del sujeto que tiene la experiencia estética en función de su sensibilidad o sus creencias (las cuales, como vimos, pueden ser tanto individuales como socialmente determinadas). La obra es equilibrada porque ejemplifica el concepto de equilibrio en el Barroco Holandés, no porque produce un efecto psicológico en el sujeto de la experiencia estética que puede variar aleatoriamente en función de estados mentales concomitantes; en consecuencia, la obra es equilibrada de acuerdo con un estándar estético canónico, que determina la aplicación del concepto de equilibrio definido en el marco del Barroco Holandés.

Por otro lado, el estándar estético característico de una perspectiva canónica suele determinar el respaldo de las valencias específicas que tienen los predicados teóricos en el marco de los respectivos cánones artísticos.<sup>12</sup> De este modo, todo uso (evaluativamente) correcto de (2)

---

<sup>12</sup> Sin embargo, es importante observar que las valencias definidas o específicas también son variables, en el sentido de que no siempre deben ser respaldadas sino que pueden ser revertidas. En mi propuesta, esto puede explicarse en los siguientes términos: la adopción de una perspectiva estética canónica determina la reversión de la valencia específica de un predicado teórico porque el concepto correspondiente es redefinido en el marco de la corriente artística que la origina. Un ejemplo podría ser el uso de “*El carnaval de Juanito* es estridente (-)” cuando es juzgada o apreciada por un sujeto que adopta la perspectiva canónica del Kitsch contemporáneo, en

tendrá una valencia positiva, como consecuencia del respaldo de la valencia positiva de ‘equilibrada’, también determinada por la perspectiva canónica del Barroco Holandés.

En síntesis, la sensibilidad a la apreciación de los predicados estéticos teóricos puede ser entendida en términos de su dependencia respecto de la adopción de un estándar estético canónico. Dado que ese estándar es establecido por los críticos e historiadores del arte, y, por lo general, es ignorado por los apreciadores, el uso de estos predicados suele ser un uso deferencial, esto es, involucra una deferencia a la comunidad de expertos, los cuales introducen los términos en el lenguaje y conocen con precisión sus respectivas condiciones de aplicación. Una afirmación de (2) será entonces verdadera o falsa y su valencia será positiva o negativa en relación con un estándar estético canónico; es decir, en relación con lo que MacFarlane llama ‘un contexto de apreciación’, constituido en este caso por lo que puede denominarse ‘una perspectiva estética canónica’.<sup>13</sup>

En consecuencia, cada tipo de perspectiva estética —idiosincrática o canónica— determina un rango distinto de variabilidad en el valor

---

cuyo marco la valencia negativa de ‘estridente’ es revertida y, por tanto, el uso posee una valencia positiva.

<sup>13</sup> Vale la pena destacar que algunos predicados teóricos representan propiedades formales de las obras que están en parte constituidas por reacciones perceptivas, tales como ‘vívido’ y ‘estridente’, entre otros. Una pintura es vívida en parte porque sus rasgos (trazos, figuras, colores, sonidos) suelen impactar fuertemente en las facultades perceptivas del sujeto; lo mismo puede decirse de una obra estridente: no sólo tiene ciertos rasgos particulares sino que además impacta fuertemente de manera sistemática en el aparato perceptivo de quien tiene la experiencia. Sin embargo, considero que este aspecto no los vuelve experienciales, en el sentido señalado, puesto que no se trata de reacciones subjetivas individuales, dependientes de estados psicológicos concomitantes que influyen aleatoriamente en la experiencia estética del sujeto.

de verdad y en la valencia del juicio estético. Más específicamente, el rango de variabilidad determinado por las perspectivas estéticas idiosincráticas es mayor que el determinado por las perspectivas canónicas. En consecuencia, los casos de desacuerdos que involucran predicados experienciales, dependientes de perspectivas idiosincráticas, son distintos de los casos que involucran predicados teóricos, dependientes de perspectivas canónicas.

#### 4. ANÁLISIS DE LOS DESACUERDOS ESTÉTICOS

##### 4.1 *Desacuerdos con predicados experienciales*

Comenzaré por analizar **Desacuerdo 2**, repetido abajo por razones expositivas:

##### **Desacuerdo 2**

**Ana:** *Judith decapitando a Holofernes* es perturbadora. Prefiero la representación más idealizada del tema en el cuadro de Botticelli.

**Julia:** No, no es perturbadora. Tiene su cuota de violencia pero representa sin duda la fuerza y la decisión de dos mujeres valientes.

Es posible suponer que tanto Ana como Julia coinciden en que los aspectos relevantes a tomar en cuenta para la aplicación del adjetivo ‘perturbadora’ a una obra son sus colores, las expresiones y actitudes de sus personajes, y la acción representada (en caso de que los haya, como ocurre en el ejemplo). Asimismo, como sugerí anteriormente, debido a su sensibilidad a la violencia, podríamos imaginar que a Ana le genera un profundo rechazo cualquier escena que involucre la decapitación de una persona; Julia, en cambio, profundamente consciente de los prejuicios que influyen en la educación de las mujeres,

siente una profunda admiración por la iconografía feminista de Gentileschi. El desacuerdo entre ambas puede explicarse entonces en términos como los siguientes. Ana considera que los colores y las expresiones son poco perturbadores pero la acción, dado su rechazo de la violencia, lo es en grado extremo; Julia, por su parte, acuerda con Ana en que los colores y las expresiones son poco perturbadores, y también en que la acción es perturbadora. Pero, mientras que Ana le da mucha importancia a la cruenta escena representada, Julia, concentrada en los caracteres y las expresiones de los personajes, la interpreta como una mera excusa para mostrar el carácter fuerte de Judith y su doncella, y su capacidad para defenderse, con valentía inusitada, del peligro que representan ciertos hombres (es decir, pone a la violencia en un segundo plano). Como resultado, Ana ubica a la obra por encima del umbral que debe alcanzar una pintura para resultar perturbadora, mientras que Julia lo hace por debajo de ese umbral.

En síntesis, si bien Ana y Julia seleccionan los mismos aspectos como relevantes y le asignan a cada uno el mismo grado de potencial perturbador, no coinciden en su importancia comparativa: para Ana la acción, con su carga de violencia, tiene el mayor peso, mientras que Julia considera que la expresión controlada, decidida y concentrada de las mujeres es el aspecto más significativo. En consecuencia, Ana, extremadamente sensible a la violencia y, por tanto, fuertemente impactada por la decapitación, encuentra a la obra perturbadora, mientras que Julia, satisfecha con el retrato de la fuerza femenina, niega que lo sea, a pesar de la acción violenta. Se trata de un desacuerdo sin falta porque Ana y Julia utilizan en cada caso sus propios estándares estéticos idiosincráticos, asociados con el predicado experiencial ‘perturbadora’, influenciados, respectivamente, por el fuerte disgusto generado por la representación de la violencia y la aplicación de categorías feministas en la interpretación de la historia del arte.

En cuanto a **Desacuerdo 1**, recordemos que la sensibilidad a la apreciación afecta no sólo al componente descriptivo-representacional sino también al componente expresivo-evaluativo, lo que antes llamé ‘valencia’. De este modo, la aplicación de un estándar estético involucra no sólo la selección y medición de aspectos y su ponderación comparativa sino además la evaluación global de lo que implica para una obra poseer cierta propiedad multidimensional. La posibilidad de coincidir en el primer conjunto de procedimientos pero no en la evaluación global puede tomarse entonces como evidencia de que el predicado posee dos componentes semánticos distintos e independientes entre sí. Esto implica que en el caso del uso de un predicado experiencial como ‘perturbadora’, los estándares idiosincráticos involucrados por dos sujetos distintos pueden determinar la misma selección, medición y ponderación de aspectos pero distinta evaluación global. Eso es exactamente lo que ejemplifica **Desacuerdo 1**, también reproducido abajo:

#### **Desacuerdo 1**

**Ana:** *Judith decapitando a Holofernes* es perturbadora. Prefiero la representación más idealizada del tema en el cuadro de Botticelli.

**Isabel:** Sí, claro que es perturbadora. Ahí está el secreto de su poder y su atractivo.

Por un lado, Ana e Isabel, coinciden en considerar perturbadora a la obra de Gentileschi (bajo la hipótesis de que ambas reconocen los mismos aspectos como relevantes, y le asignan no sólo idéntico potencial perturbador sino también idéntico peso a cada aspecto). Por otro, cada una evalúa el potencial perturbador de la obra de manera opuesta: según Ana, es algo que le quita mérito o valor estético, mientras que para Isabel constituye un mérito o valor estético de la obra.

Nuevamente, se trata de un desacuerdo sin falta porque tanto Ana como Isabel evalúan el potencial perturbador de la obra de Gentileschi en función de sus respectivos estándares estéticos idiosincráticos, lo cual las conduce a especificar la valencia del predicado de manera opuesta: nuevamente, es posible presuponer que Ana, dada su educación tradicional, detesta la representación de la violencia, lo que la lleva a evaluar negativamente a los cuadros que encuentra perturbadores, mientras que Isabel, tal vez también inspirada por la interpretación feminista de la historia del arte, considera que el potencial perturbador de una obra es un rasgo positivo.

#### 4.2 *Desacuerdos con predicados teóricos*

Analizaré ambos casos de manera conjunta. Nuevamente, invierto el orden de los diálogos:

#### **Desacuerdo 4**

**Pedro:** *Mujer joven leyendo una carta* es equilibrada.

**Tomás:** No, no estoy de acuerdo. No es lo que yo llamaría ‘una obra equilibrada’.

#### **Desacuerdo 3**

**Pedro:** *Mujer joven leyendo una carta* es equilibrada, como todas las pinturas de Vermeer. Eso contribuye a que sea perfecta.

**Simón:** Sí, es verdad que es equilibrada. Pero eso es justamente lo que no me atrae de la obra.

En **Desacuerdo 4**, Pedro y Tomás desacuerdan en aplicar el adjetivo ‘equilibrada’ a la obra de Vermeer; en **Desacuerdo 3**, mientras que Pedro acuerda con Simón en considerarla equilibrada, Pedro le atribuye a ese rasgo un valor positivo mientras que Simón lo considera un rasgo negativo de la obra. Ahora bien, cuando Pedro afirma (2)

no está utilizando un criterio idiosincrático para seleccionar, medir y ponderar distintos aspectos de la obra, así como evaluar globalmente esos aspectos, sino que está aplicando un concepto estético que es parte del canon artístico del Barroco Holandés —como es plausible presuponer, sobre la base de su deferencia a los expertos. Más específicamente, es posible presuponer que las dimensiones relevantes a tomar en cuenta para caracterizar a una pintura como equilibrada serían la posición de los objetos en el plano, la paleta de colores y distribución de la luz, y la jerarquía de tamaños. Nótese que, a diferencia de lo que ocurre con el carácter sombrío y el potencial perturbador, en este caso no es posible asociar una escala de equilibrio con cada uno de los aspectos porque el equilibrio de la obra no depende del equilibrio de sus diferentes aspectos sino que son otras propiedades de esos aspectos los que determinan el equilibrio global. El equilibrio se define como una propiedad que resulta de la combinación de esos aspectos, no como una propiedad que pueda pertenecerles a ellos de manera independiente. En cuanto al primer aspecto mencionado, la posición de los objetos, cabe destacar que la figura de la mujer ocupa un lugar central, acompañada por una ventana y una cortina abiertas. En relación con la distribución de la luz, tanto su cara como la carta que está leyendo aparecen iluminadas (y la luz se refleja suavemente en la pared, la cortina y la tela y los frutos que están sobre la mesa, lo cual se manifiesta a través de una delicada difuminación de los colores). Finalmente, en cuanto a los tamaños comparativos de los objetos, la mujer se ve pequeña en comparación con la ventana y la cortina: su pequeñez es compensada, sin embargo, por la centralidad de su figura. La pequeñez de la mujer puede indicar que está pasivamente a merced de las noticias que recibe; nótese que hay una doble revelación: por un lado, material, dado que la carta es leída gracias a la luz que entra por la ventana y, por otro, mental, puesto que la mujer parece enterarse de algo importante a través de su lectura. La disposición de los objetos en el plano, la distribución

temática y la gradualidad en el manejo de la luz y los colores, conjuntamente con la proporcionalidad de los tamaños permiten considerar al cuadro de Vermeer como un ejemplo de equilibrio bajo una expresión típica de la pintura barroca holandesa.

De este modo, la afirmación de Pedro es verdadera y tiene la valencia correcta (positiva) en relación con un estándar estético canónico, que constituye el respectivo contexto de apreciación. Las negaciones de Tomás y de Simón involucran entonces contextos de apreciación desde los cuales se impugna esa perspectiva canónica —en el caso de Tomás, se rechaza la ubicación de la obra por sobre el umbral de equilibrio, mientras que en el caso de Simón se invierte el valor positivo tradicionalmente atribuido al equilibrio.

En mi opinión, las réplicas deben interpretarse como el resultado de la aplicación de un concepto estético distinto, es decir, de un concepto que no es el concepto canónico de equilibrio: al negar (2), Tomás y Simón no están utilizando un criterio idiosincrático de selección, medición, ponderación y evaluación global, pero tampoco están aplicando el concepto de equilibrio reconocido por el canon del Barroco Holandés sino que están introduciendo un nuevo concepto, cuya definición deberá hacerse explícita en la discusión. Probablemente se trate de un concepto semejante, por ejemplo, de la manera como el concepto de equilibrio se redefine en el ámbito del Arte Abstracto, en donde los aspectos relevantes no involucran referencia a figuras humanas ni representaciones materiales. En esa línea, una posible continuación del primer diálogo es la siguiente:

**Pedro:** *Mujer joven leyendo una carta* es equilibrada, como todas las pinturas de Vermeer.

**Tomás:** No, no diría eso. Para mí una obra equilibrada es *Broadway Boogie-Woogie*, de Mondrian. Lo que quiero decir

es que *Mujer joven leyendo una carta* no es equilibrada en el mismo sentido en que *Broadway Boogie-Woogie* lo es.

Lo que parece estar en juego en esta réplica es la idea de que la manera como las obras abstractas manifiestan el equilibrio es distinta de la manera como lo hacen las obras barrocas, i.e., si bien podríamos suponer que los aspectos relevantes a tomar en cuenta son los mismos (disposición de los objetos en el plano, paleta de colores y distribución de la luz, tamaños comparativos), los objetos cuya disposición y tamaño cuentan no son figuras humanas ni representaciones de objetos materiales (con sus respectivas connotaciones), y la luz no se difumina a través de técnicas como el claroscuro.

En consecuencia, discusiones como las anteriores no revelan la existencia de desacuerdos sin falta sino que a ellas subyace una diferencia de significado, lo que acerca esas discusiones a una disputa meramente verbal. Se trata de algo análogo a lo que ocurre en el siguiente diálogo:

**Martín** (argentino): ¡Este ananá es delicioso!

**Ximena** (colombiana): No coincido: ¡esto no es un ananá sino una piña!

Lo que Martín llama ‘ananá’ en el idiolecto del Río de la Plata es lo que Ximena llama ‘piña’ en el idiolecto de Bogotá. De la misma manera, lo que Pedro llama ‘equilibrio’ en el ámbito del Barroco Holandés es lo que Tomás llama ‘equilibrio’ en el ámbito del arte contemporáneo. Así como Ximena no está diciendo estrictamente que el ananá no es delicioso sino que esa fruta no es algo que ella llamaría ‘ananá’, Tomás tampoco está diciendo estrictamente que *Mujer joven leyendo una carta* no es equilibrada sino que esa obra no es algo que él llamaría ‘equilibrado’, en el sentido de que no ejemplifica ningún

concepto del canon del Arte Abstracto que él suscribe, tiene en mente, o en el que le interesa concentrarse. En síntesis, **Desacuerdo 4** y **Desacuerdo 3** involucran un cambio de significado, dado que ‘equilibrada’ no tiene el mismo significado para Pedro, Tomás y Simón: entre Pedro y Tomás, hay una diferencia en la propiedad multidimensional representada, mientras que entre Pedro y Simón la diferencia está en la valencia; por lo tanto, no constituyen ejemplos de desacuerdo (*a fortiori*, tampoco de desacuerdo sin falta) respecto del grado de equilibrio presente en el cuadro de Vermeer o de su evaluación sino algo semejante a un malentendido. Una condición para que dos personas desacuerden sobre un tema es que utilicen las mismas palabras para referirse a las mismas cosas; es decir, que los significados de las palabras se mantengan fijos a lo largo de la discusión.

Alternativamente, bajo la interpretación menos caritativa según la cual Tomás y Simón no están invocando un canon artístico distinto, el diagnóstico debería ser que ambos están equivocados: (2) debe ser evaluada desde la perspectiva canónica del Barroco Holandés, dado que ‘equilibrada’ es un predicado teórico cuya aplicación correcta requiere la adopción del estándar estético canónico que caracteriza a esa corriente artística. Quien adopte esa perspectiva, al juzgar (2) y atribuirle una valencia positiva, estará haciendo una afirmación verdadera y evaluativamente correcta —y si, en cambio, la rechaza o cambia su carga evaluativa, su negación será falsa o evaluativamente incorrecta (o ambas cosas), relativa-mente a la perspectiva canónica correspondiente.

## 5. CONCLUSIÓN

En este ensayo, he defendido la tesis de que los predicados estéticos densos, tales como ‘perturbador’, ‘sombrio’, ‘equilibrado’, son sensi-

bles a la apreciación, en el mismo sentido en que lo son los predicados de gusto, y, por lo tanto, pueden ser analizados en el marco del relativismo de la verdad. La razón principal que he presentado en favor de esta tesis es que se trata de predicados cuyo uso requiere la aplicación de un estándar estético —entendido como un criterio, por un lado, para seleccionar, medir y ponderar comparativamente distintas dimensiones de una obra de arte y, por otro, para evaluar globalmente esa condición, esto es, determinar si la aplicación del predicado constituye un mérito o un demérito para la obra en juego. Además, he sostenido que los predicados estéticos pueden clasificarse en dos grupos, experienciales y teóricos, según el tipo de estándar estético involucrado en su aplicación. Los experienciales, como ‘perturbador’, involucran estándares constituidos por estados psicológicos contingentes y aleatorios, característicos de perspectivas estéticas idiosincráticas; los teóricos, como ‘equilibrado’, involucran la adopción de estándares estables, determinados por perspectivas estéticas canónicas. Esta distinción ha sido utilizada para explicar una falta de asimetría entre unos y otros: el uso de predicados experienciales puede dar lugar a desacuerdos estéticos sin falta, semejantes a los desacuerdos sin falta generados por los predicados de gusto, pero eso no ocurre con los predicados teóricos.

#### REFERENCIAS

- BLACKBURN, Simon (1992), “Through Thick and Thin”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, v. suplementario 66: 285-299.
- GIBBARD, Alan (1990), *Wise Choices, Apt Feelings* (Oxford: Oxford University Press).
- GLANZBERG, Michael (2007), “Context, Content, and Relativism”, *Philosophical Studies: an International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 136, 1: 1-29.
- \_\_\_\_ (2009), “Not All Contextual Parameters are Alike” (ms.).
- HURKA, Thomas & ELSTEIN, Daniel (2009), “From Thick to Thin: Two Moral Reduction Plans”, *Canadian Journal of Philosophy*, 39, 4: 515-536.
- KAPLAN, David (1999), “The Meaning of Ouch and Oops: Explorations in the Theory of Mean-ing as Use” (ms.).
- KENNEDY, Christopher (2007), “Vagueness and Grammar: the Semantics of Relative and Absolute Gradable Adjectives”, *Linguistics and Philosophy*, 30, 1: 1-45.
- KENNEDY, Christopher & McNALLY, Louise (2005), “Scale Structure, Degree Modification, and the Semantics of Gradable Predicates”, *Language*, 81, 2: 345-38.
- KIRCHIN, Simon (2013), *Thick Concepts* (Oxford: Oxford University Press).
- \_\_\_\_ (2017), *Thick Evaluation* (Oxford: Oxford University Press).
- LASERSOHN, Peter (2005), “Context Dependence, Disagreement, and Predicates of Personal Taste”, *Linguistics and Philosophy*, 28: 643-686.
- MACFARLANE, John (2007), “Relativism and Disagreement”, *Philosophical Studies*, 132: 17-31.
- \_\_\_\_ (2014), *Assessment Sensitivity: Relative Truth and Its Applications* (Oxford: Clarendon Press).
- MACNALLY, Louise & STOJANOVIC, Isidora, “Aesthetic Adjectives” (2017), en Young (2017: 17-37).
- MCCREADY, Eric (2010), “Varieties of Conventional Implicatures”, *Semantics and Pragmatics*, 3: 1-57.
- POTTS, Christopher (2005), *The Logic of Conventional Implicature* (Oxford: Oxford University Press).
- PREDELLI, Stefano (2013), *Meaning without Truth* (Oxford: Oxford University Press).
- SCHAFFER, Karl (2011), “Faultless Disagreement and Aesthetic Realism”, *Philosophy and Phenomenological Research*, 82, 2: 265-286.
- SIBLEY, Frank (1959), “Aesthetic Concepts”, *Philosophical Review*, 68, 4: 421-50.
- STEVENSON, Charles (1944), *Ethics and Language* (New Haven: Yale University Press).

- STOJANOVIC, Isidora (2016), "Expressing Aesthetic Judgments in Context", *Inquiry*, 59, 6: 663-685.
- VÄYRYNEN, Pekka (2011), "Thick Concepts and Variability", *Philosophers' Imprint*, 11, 1: 1-17.
- YOUNG, James O. (comp.) (2017), *The Semantics of Aesthetic Judgment* (Oxford: Oxford University Press

## FECUNDIDAD Y TRANSITORIEDAD

Una lectura del *Laocoonte* de Lessing como teoría de la imagen

· Rossember Alape ·

**Rossember Alape**

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

**Fecundidad y transitoriedad. Una lectura del *Laocoonte* de Lessing como teoría de la imagen**

DOI: 10.36446/be.2021.57.265

**Resumen**

Este artículo examina críticamente la interpretación del *Laocoonte* como una obra cuyo principal aporte consiste en una teoría de los signos. Dos elementos del texto de Gotthold Ephraim Lessing son destacados: la especificidad de la dinámica temporal que despliegan las imágenes estáticas y la defensa que el autor hace del potencial icónico del lenguaje. Parte central del argumento es que la manera en que Lessing comprende el concepto de instante fecundo en la representación visual de lo transitorio incluye un análisis de la figuración lingüística. Esta manera de proceder permitiría entonces interpretar su contribución como una teoría implícita de la imagen, es decir, como un estudio de los fundamentos objetivos de creación de sentido de las imágenes a partir de sus encuentros y desencuentros con el lenguaje verbal.

**Palabras clave**

Mímesis; Logocentrismo; Estética de la recepción; Figuración; Iconicidad

**Fruitfulness and Transiency. A Reading of Lessing's *Laocoon* as Image Theory****Abstract**

This paper examines critically, the interpretation of the *Laocoon* as a work whose main contribution is to be found in a theory of signs. Two elements of Gotthold Ephraim Lessing's text are highlighted: the specificity of the temporal dynamics that static images display and the defense of the iconic potential of language. Central to the argument is that Lessing's understanding of the concept of the fertile moment in the visual representation of the transitory includes an analysis of linguistic figuration. This way of proceeding would then allow to interpret his contribution as an implicit theory of the image, that is, as a study of the objective foundations of creating meaning in images based on their agreements and disagreements with verbal language.

**Keywords**

Mimesis; Logocentrism; Aesthetics of Reception; Figuration; Iconicity

Recibido: 15/07/21. Aprobado: 27/10/21.

A lo largo de todo el siglo XIX el *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) se consolidó como una lectura canónica de todos los estudiantes alemanes, pero en especial de los estudiantes de historia del arte (Roeck 1997: 21). La razón principal fue que en esta obra se debatían, además de los fundamentos lógicos de una clasificación jerárquica de las artes, los “principios” que establecen los “límites” que separan las artes de la palabra de las artes de la imagen. Dado que uno de los propósitos claves del llamado “giro icónico” de los años noventa consistió en liberar la imagen tanto de una subordinación histórica como de una infravaloración ontológica respecto del lenguaje, el debate abierto por Lessing ha recuperado su vigencia, esta vez leído desde las preocupaciones de la ciencia de la imagen [*Bildwissenschaft*] y los estudios de cultura visual [*Visual Culture Studies*].<sup>1</sup> En efecto, esta obra se enfrentó, unas veces explícita otras implícitamente, a un problema propio de la filosofía de la imagen: la dificultad de captar con palabras aquello que solo a través de la imagen se hace visible y que es imposible de verter a otros medios.

En lo que sigue quisiera volver al texto de Lessing precisamente para ampliar su lectura en esta dirección. La interpretación tradicional que se ha hecho del *Laocoonte* como una obra cuyo aporte principal se ubica en la teoría medial de los signos es ampliada aquí enfatizando dos elementos cruciales: la especificidad de la dinámica temporal que despliegan las imágenes estáticas y la defensa que el autor

---

<sup>1</sup> Véanse Fastelli 2018: 5 y Kwiatkowski 2017: 47.



hace del potencial icónico del lenguaje. Parte central de mi argumento es que la manera en que Lessing comprende el concepto de instante fecundo en la representación pictórica de lo transitorio incluye un tratamiento de la capacidad figurativa del lenguaje. Espero mostrar que esta manera de proceder, por lo demás crucial para entender la forma en que Lessing se aleja de las teorías semióticas racionalistas de su época, permite además interpretar su contribución como un estudio de los mecanismos y fundamentos objetivos de creación de sentido de las imágenes a partir de sus encuentros y desencuentros con el lenguaje verbal, esto es, como una teoría implícita de la imagen.

### 1. LA CRÍTICA A WINCKELMANN

La manera más tradicional de leer el texto *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766) es como una refutación del principio clásico *ut pictura poesis* [un poema es como una pintura].<sup>2</sup> En efecto, el tono general del texto es prescriptivo: ni la poesía debe rivalizar con la forma de representación pictórica, ni tampoco la pintura debe invadir la esfera poética (Lessing [1766] 2015: 44). El libro gira en torno a la famosa pieza *Laocoonte y sus hijos* de los escultores del periodo helenístico Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. La pieza representa al sacerdote troyano de la épica griega, quien fue duramente castigado por los dioses mientras trataba de exponer la amenaza que suponía el caballo que los aqueos habían dejado en las puertas de la ciudad. Serpientes gigantes salidas del mar lo atacaron

<sup>2</sup> La expresión se encuentra en la *Ars poetica* (361-5) de Quinto Horacio Flaco. Sin embargo, para la época de Lessing el *dictum* había cobrado significado por sí mismo, por ejemplo, en la doctrina anglosajona de las “artes hermanas” [*Sister Arts*]. Con harta frecuencia su interpretación difería mucho de la intención original del poeta romano, que era ante todo la de hacer una reflexión sobre retórica, no sobre las artes figurativas (véase Trimpí, 1973).

a él y a sus hijos causándoles la muerte. El episodio trágico, ausente en los textos homéricos, fue en su momento llevado al teatro en una obra perdida de Sófocles y narrado por diferentes autores en épocas posteriores. Pero el relato que más hizo carrera fue sin duda el del poeta Virgilio en *La Eneida* (II, 40-231), en donde se describe con detalle la escena general y el suplicio del sacerdote.

Dos enormes serpientes cruzan el mar [...] Juntas buscan y encuentran a Laocoonte, después de rodear los cuerpos de sus hijos devoran a mordiscos sus pobres miembros, para después abalanzarse sobre él [...] Abrazan su cuerpo con monstruosos anillos, y con un doble lazo le atenazan con sus cuerpos escamados [...] Él pugna por deshacer los nudos con sus manos, las vendas de su frente chorrean sangre seca y negro veneno, eleva al cielo sus gritos horribles [...]. (citado en Settis 2011: 136)

El punto de partida de Lessing es un hecho simple: al contrastar la escultura con el relato de Virgilio, se observa que la imagen no exhibe la violencia del dolor con la intensidad que el texto sugiere. Con ello lo que hace es retomar la tesis planteada por Johann Joachim Winckelmann en *Reflexiones acerca de la imitación de las obras griegas en pintura y escultura* (1755), según la cual, la estatua del Laocoonte, a pesar de la expresión de su rostro y la tensión muscular de su cuerpo, no emite un grito sino un “gemido angustiado y oprimido”. En efecto, resulta evidente que la apertura de la boca no se ajusta al dramatismo descrito en *La Eneida*. Mientras Virgilio describe los gritos desgarradores del sacerdote, los gestos de la estatua no parecen manifestar un dolor físico extremo. Esta contención expresiva de la pieza sería, según Winckelmann, característica de la “noble simplicidad y silenciosa grandeza” del arte griego, capaz de representar no solo el sufrimiento humano, sino a la vez la fortaleza de carácter que permite soportarlo estoicamente.

En lo esencial, Lessing está de acuerdo con Winckelmann, el cual interpreta este acto de moderación expresiva como prueba última de la perfección del gusto clásico (griego y romano), que consiste en la superación de la representación mimética de la belleza natural. Para ambos autores, la medida que exhibe la escultura no se debe a una falta de talento artístico, sino que es, precisamente, evidencia del ingenio creativo o la “sabiduría” [*Weisheit*] del artista.

La crítica de Lessing se dirige al *fundamento* de tal ingenio. La nobleza que Winckelmann observa en la escultura, más que a una cuestión del gusto griego, se debe, según él, a una regulación de la configuración plástica que depende de la condición de representación del medio, de sus límites necesarios y de sus exigencias con miras a la imitación de la realidad ([1766] 2015: 64). Es en ese sentido que deben interpretarse las palabras del prólogo de su libro, donde él distingue tres tipos de aproximaciones sobre la semejanza entre la pintura y la poesía: la del filósofo, la del amante de las artes [*Liebhaber*] y la del crítico de arte [*Kunstrichter*]. Desmarcándose de las dos primeras, Lessing afirma que su corrección de la forma “equivocada de ver y sentir estas dos artes” se desprende de unos “principios”, no de unas “conclusiones peregrinas” ([1766] 2015: 44). A diferencia de Winckelmann, él estaba más interesado en los aspectos lógicos de la estética que en el discernimiento de los elementos psicológicos que sustentan la noción clásica de belleza ideal. Así que no es para representar una grandeza de ánimo que el artista ha evitado plasmar el grito “horrendo” como expresión del sufrimiento del personaje. En lugar de ello, se trata de una restricción debida al tipo de signos con los que trabaja cada arte: en el caso de las artes figurativas, signos *naturales*; y en el caso de las artes literarias, signos *arbitrarios*.

## 2. SIGNOS NATURALES Y ARBITRARIOS

Wellbery (1984: 18 ss.) sostiene que la distinción entre signos arbitrarios y naturales de Lessing debe interpretarse más como heredera de las teorías dieciochescas de los signos y no tanto como una anticipación de las semióticas más contemporáneas. Por ejemplo, la distinción ilustrada entre arbitrariedad y naturalidad no solo es genética, esto es, relativa a la cuestión de su origen, sino al tiempo metafísica: los signos naturales son dados, los arbitrarios son instituidos *libremente*. Los signos naturales están vinculados causal o presencialmente con aquello que significan, por lo cual contienen en sí mismos las razones de su significación, es decir, podemos inferir lo que significan a partir de lo que ellos son. Esto explicaría por qué Lessing incluye algunos signos confeccionados por manos humanas dentro de la categoría de naturales. Las imágenes de la escultura o la pintura son signos naturales porque contienen en sí mismas las razones para su decodificación, no porque sean objetos que encontramos en la naturaleza. Por esta razón, la representación de las pasiones humanas que tiene lugar en la escultura del Laocoonte no es una representación absolutamente *libre*, en el sentido de gratuita o injustificada, sino que esta imita “naturalmente” los movimientos del alma. En otras palabras, las posibilidades expresivas de la obra están constreñidas en la medida en que el signo debe guardar cierto grado de semejanza estructural con el objeto a representar.

Por su parte, el lenguaje proporciona el paradigma por excelencia de los signos arbitrarios. Las palabras no guardan ninguna correspondencia necesaria con los objetos que representan: una palabra y una idea se presentan de manera simultánea como entidades que no estarían juntas de no ser por el vínculo que se establece en virtud del acto de significación. Desde esta perspectiva, la palabra funciona

como un “nombre” que se escoge libremente para designar una representación mental, cuyo referente es susceptible de ser conocido de forma directa en la realidad. La arbitrariedad del lenguaje descansa entonces sobre un desacople con el campo de las sensaciones o intuiciones, el cual aparece como obligatoriamente *anterior* a cualquier representación signíca. De modo que los signos arbitrarios pertenecen enteramente a la abstracción intelectual y no a la percepción sensorial, contrario a lo que sucede con las imágenes o los sonidos musicales. Por esta razón, para los ilustrados, Lessing entre ellos, la distancia que los signos arbitrarios instauran con relación al campo de las intuiciones es la expresión máxima de la libertad humana y el tránsito de la naturaleza a la cultura (véase Wellbery 1984: 20).

Wellbery acierta en señalar que la definición del signo artístico en Lessing se realiza a partir del paradigma mimético-representacional. En sus *Paralipomena*, una colección de textos preparatorios del *Laocoonte*, Lessing sintetiza esta idea de forma más clara que en la versión publicada:

La poesía y la pintura son artes imitativas; el propósito de ambas es despertar en nosotros las más vivas y más sensibles representaciones de sus objetos. Por consiguiente, ellas tienen en común todas las reglas que se derivan del concepto de imitación. (citado por Wellbery 1984: 103)

Lo anterior quiere decir que para que una obra sea clasificada como obra de arte, el artefacto debe permitir la realización intuitiva del objeto representado: la eficacia estética es óptima si se obtiene una relación de correspondencia entre la percepción del vehículo signíco y la representación interna del contenido significado. El fin último de las artes para Lessing sería —concluye Wellbery— el mismo fin último de los signos: tornarse *transparentes* para dejar entrever la

“idea” que les sustenta. La transparencia del signo determina el valor de su carácter de mediador entre las representaciones mentales y los objetos.

Sin embargo, la distinción semiótica entre arbitrariedad y naturalidad no es por sí sola suficiente para entender la separación entre las artes propuesta por Lessing, que, como veremos, termina por privilegiar a la poesía por encima de la pintura. Más bien, el verdadero punto de inflexión del texto es la separación entre artes del espacio y artes del tiempo (véase Mitchell 1986: 96).

### 3. LA JERARQUÍA LOGOCÉNTRICA DEL ARTE

En el decisivo capítulo XVI<sup>3</sup>, Lessing sostiene que las artes poéticas y las artes pictóricas, son maneras distintas de mimesis, tanto por los medios y signos que usan como por su “objeto propio”. De un lado, sonidos articulados en el tiempo [*artikulierte Töne in der Zeit*], de otro lado, figuras y colores en el espacio [*Figuren und Farben in dem Raume*]. De ahí que, si se tienen en cuenta únicamente las ocasiones en que los signos establecen una relación “adecuada” con aquello que designan [*ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten*], continúa él, entonces la pintura no *debería* representar más que cuerpos yuxtapuestos espacialmente, mientras que la poesía sólo acciones desplegadas temporalmente. Con ello Lessing no niega que la poesía *pueda*, de hecho, representar cuerpos y la pintura acciones. Pero este tipo de representación solo puede ser “de modo alusivo” [*andeutungsweise*], es decir, una indicación indirecta que lleva al límite las capacidades inherentes de cada arte, por tanto, un tipo de representación en la

<sup>3</sup> Véase Lessing [1766] 2015, 140ss; [1766] 1974, 101 ss. Exceptuando las citas tomadas de la versión en español, todas las traducciones del texto original en alemán son mías.

que existe un riesgo alto de que el resultado sea inoportuno o grotesco. La pintura, cuando intenta “narrar visualmente” acciones, solo pone de manifiesto su torpeza al tratar de sobrepasar su modo estático de imitación. La poesía, a su vez, al intentar “pintar con palabras” las propiedades visibles de los cuerpos termina por encadenar de manera abigarrada una sucesión de predicados.

A pesar de esta aparente simetría, que otorga a cada arte un conjunto de objetos idóneos a sus capacidades de expresión, lo cierto es que en virtud de este precepto espacio-temporal Lessing justifica no solo una separación sino además una jerarquía logocéntrica entre las artes. A partir del hecho de que hay elementos en el relato de Virgilio que no han podido ser usados por el escultor —como las vendas de la frente del sacerdote—, Lessing concluye que la extensión de la expresión poética es más “amplia”, debido a que sus imágenes son “ilimitadas” y “espirituales”:

No se puede afirmar sin reservas que una buena descripción poética tiene que dar pie a un buen cuadro [...] y ello por la mera consideración de la amplia esfera de la poesía, por el campo ilimitado de nuestra imaginación, por el carácter espiritual [*Geistigkeit*] de sus imágenes, las cuales, a pesar de su enorme cantidad y variedad, pueden estar unidas junto a otras sin que unas cubran las otras o las desfiguren, como ocurriría con las cosas y los signos naturales de éstas en los estrechos límites del espacio o del tiempo. (Lessing [1766] 2015: 89)

La superioridad que Lessing otorga a las artes poéticas se revela en dos cosas: el acceso al reino de lo invisible y la superación de la materialidad del vehículo signico. En relación con la primera, en la pintura no se puede diferenciar, como sí puede hacerlo la poesía, entre acciones visibles e invisibles. Esto sucede porque la pintura no tiene más remedio que limitarse a representar aquello que aparece ante los

ojos, y lo que se muestra aparece “de una única y misma manera” (Lessing [1766] 2015: 127). Esto no quiere decir que la pintura no disponga de recursos para simbolizar la invisibilidad de un objeto. Los pintores han usado la niebla o una nube de oscuridad que cubre a un personaje para dar a entender que este no es visible a aquellos que le rodean. Pero, a diferencia de los críticos de arte de su época, el problema para Lessing no consiste en qué tan fiel es el uso de ese recurso con respecto a la épica homérica, porque es un hecho que en la *Iliada* varias veces las divinidades protegen a sus favoritos cubriéndolos con una espesa nube. El punto para él es que cuando el pintor hace este préstamo, en la medida en que sustrae la univocidad que tienen las palabras del relato, introduce una ambigüedad que atenta contra la claridad de significado que debe regir la labor artística:

Ésta no fue la idea del poeta. Esto es salirse de los límites de la pintura; porque esta nube es aquí un verdadero jeroglífico, un signo que tiene simplemente un valor simbólico, algo que, en realidad, no hace invisible al héroe liberado, sino que se limita a llamar la atención, como diciéndonos: tienes que imaginártelo como invisible. (Lessing [1766] 2015: 131)

En cambio, la poesía puede representar tanto las acciones visibles como las invisibles. Homero nos narra la escena de la peste causada por Apolo (*Iliada* I, 44-53), sin limitarse a lo que el ojo ve. El poeta también introduce los “chasquidos terribles” del arco de plata, “el corazón irritado” del dios y su avanzar “semejante a la noche”. Según Lessing, “no es posible traducir a otra lengua la pintura musical que las palabras del poeta hacen sonar en nuestros oídos” ([1766] 2015: 134). En consecuencia, la esfera de la poesía es más amplia: la imaginación tiene un campo menos limitado que la visibilidad.

Lo anterior se vincula con el segundo aspecto de la jerarquización logocéntrica de las artes, a saber, que las imágenes de la poesía son de carácter espiritual, y no material. De acuerdo con Lessing, el ser humano marca sus ideas con signos que le permiten objetivar las representaciones que surgen del mundo de las intuiciones, provengan estas de la vista o del oído ([1766] 2015: 148). De modo que los signos son necesarios para la expresión artística. Sin embargo, dado que este acto de significación insta una distancia entre el signo y la idea, en el espacio de esta distancia siempre reside la posibilidad de error. Si bien los signos arbitrarios del lenguaje están más alejados de las intuiciones sensibles que las imágenes de la pintura y la escultura, es precisamente debido a su capacidad para ir más allá de los límites que le impone la materialidad de su vehículo signico que corren menos riesgo de desviar el significado. Paradójicamente, entre menos material sea un signo, parece estar mejor capacitado para cumplir su función de una manera nítida y sin interferencias. Wellbery (1984, 169) califica esta actitud de Lessing como una “desconfianza de la presencia sensible” de los signos pictóricos, la cual, aunque no existe en ninguna parte del *Laocoonte*, bien puede formularse del siguiente modo: la falta de adecuación de los signos poéticos con el objeto representado es lo que permite una mayor comprensión del objeto, debido a que mediante las palabras se acceden a muchos más aspectos del mismo.

Por ejemplo, entre una descripción del cetro de Agamenón que reproduce detalladamente sus elementos actuales, uno a uno, y otra que se enfoca en su historia y en su proceso de producción a manos de Vulcano, ¿cuál me dice más cosas del cetro? De acuerdo con Lessing, con la segunda descripción “acabo conociendo mejor este cetro de como lo conocería si un pintor lo pusiera ante mis ojos” ([1766] 2015: 144). Y esto no fuera posible sin la emancipación de la manera en que este objeto se presenta de manera directa y concreta en la

realidad sensible. Algo semejante ocurre cuando se intenta representar la belleza en un poema. La poesía, por mucho que se esfuerce, no alcanza a describir la belleza de un objeto punto por punto, sino que solo consigue detallar sus efectos. Sin embargo, es justamente a causa de esta limitación que la poesía exige pasar de la contemplación a la recreación con la imaginación, a la reconstrucción activa por parte del lector. La descripción poética demanda la capacidad para completar la imagen porque excita la imaginación y no porque busque suplir el órgano de la vista. En ese sentido, el texto poético dispone de bellezas no pictóricas [*unmalerischen Schönheiten*] ([1766] 1974: 67) que las artes de la imagen no son capaces de alcanzar.

#### 4. UNA ESTÉTICA “SEMIÓTICA-MEDIAL”

Lo importante aquí no son tanto las consideraciones sobre la mayor amplitud de representación poética o sobre la inmaterialidad de los signos verbales, consideraciones que a simple vista pueden parecer de perogrullo. Lo central es más bien tener presente que en qué sentido Lessing va mucho más allá de Winckelmann: sus consideraciones sobre la supresión del grito no apelan a razones éticas, relativas al carácter noble y sereno, ni tampoco a razones exclusivamente estéticas, relativas a la búsqueda de la belleza. Más bien, sus consideraciones suponen una distinción entre tipos de signos y otra entre tipos de restricciones técnicas. Esto no quiere decir que Lessing construya un muro infranqueable entre imágenes y palabras: la lectura del *Laocoonte* como una simple refutación del principio *ut pictura poesis* es errada. Es más correcto afirmar que Lessing lleva esta semejanza a otro nivel de generalidad que se realiza en el terreno de una teoría de la ilusión artística cuyo fundamento es semiótico y medial: la pintura es como la poesía porque ambas buscan crear una ilusión, es decir, engañar [*täuschen*]. Solo que el engaño de la poesía es más avanzado

en términos de su potencial representativo, el cual está determinado por la estructura signica del medio lingüístico.

Este potencial resulta más claro cuando volvemos a la omisión del grito en la estatua. ¿Por qué Virgilio y no el artista plástico tiene licencia para incluir la expresión máxima del dolor? Porque en la poesía existen atenuantes para la representación de lo “desagradable” del alarido, las cuales dependen de la secuencialidad del discurso. En *La Eneida*, antes de que ocurra el “grito horrendo”, Virgilio ya nos ha narrado otros rasgos de la personalidad de Laocoonte, o nos narrará otros después, con lo que el elemento que “disgusta” será suavizado y compensado por lo que sigue o por lo que le antecede. Por esto el poeta puede hacer gritar al protagonista, porque el grito en cuestión es episódico, es decir, no necesariamente refleja de un rasgo esencial del carácter del personaje. Dado que el lenguaje consta de unidades discretas, el poeta puede escoger libremente qué elementos desea representar y cuáles no. En el caso de la representación de las emociones, gracias a su secuencialidad, el lenguaje es capaz de representar el desarrollo progresivo de los procesos anímicos y no solo los resultados visibles de las emociones en el cuerpo, como ocurre en las artes pictóricas. La estructura sintáctica que emerge de estas unidades discretas y sucesivas del lenguaje libera a la imaginación de la espacialidad y contigüidad que constriñe medialmente a las imágenes. Las palabras se disuelven una vez se suceden unas a otras, su materialidad desaparece en el tiempo, permaneciendo únicamente en la memoria. Solo el pensamiento se asemeja a este ordenamiento sucesivo. Se puede afirmar entonces que para Lessing la poesía es el culmen de las artes porque se configura en una secuencia temporal como el pensamiento mismo.

En suma, al elaborar su crítica a Winckelmann, Lessing se convierte en el primero en establecer un vínculo entre dos tópicos de la estética

de la Ilustración: la idea de que el arte es imitación de la naturaleza y la necesidad de establecer una clasificación de los signos a partir de una definición funcional (Barner 2003: 136). A pesar de que parte también de la idea de mimesis, la crítica de Lessing a Winckelmann encuentra su fundamento en una teoría de los signos que sofisticada la distinción entre naturalidad y arbitrariedad introduciendo los conceptos de espacio y tiempo como criterios de diferenciación de los medios y las capacidades de cada arte. De modo que al establecer una jerarquía entre las artes —un *locus communis* de la época—, Lessing lleva la discusión allende el problema del goce estético y la ubica en un análisis acerca de las posibilidades representativas (p.e., visible-invisible) y la estructura constitutiva de los signos (secuencialidad-simultaneidad).

Wellbery (1984) permite entender cómo el paradigma mimético en el cual se desenvuelve la teoría del arte de Lessing no se refiere tanto a las presuposiciones ontológicas de la antigüedad acerca de la relación de la obra de arte con los objetos de la realidad, como a los supuestos modernos sobre la capacidad humana del conocimiento y la imaginación. Sin embargo, dado que su interpretación busca acomodar al *Laocoonte* dentro de la estética racionalista de la Ilustración (1984: 24 ss), Wellbery parece pasar por alto aquello que en el concepto de signo de Lessing desborda enteramente el marco de una racionalidad instrumental. Cabe preguntarse entonces hasta qué punto es suficiente leer a Lessing solo desde esta perspectiva semiótica. Según Wellbery, el signo era entendido por Lessing únicamente como una entidad con existencia positiva a través de la cual se conocía otra entidad, por lo que un signo no podía ser más que un vehículo que nos conduce a otro lugar, pero que se deja atrás una vez se ha llegado al destino. Si bien es cierto que muchos pasajes del texto apoyan su interpretación, es igualmente cierto que los conceptos del “instante

fecundo” y “lo transitorio” soportan una aproximación diferente. Estos conceptos abren un horizonte nuevo para el arte donde la función del espectador (o lector) no se limita exclusivamente a sustituir el vehículo del signo por la idea designada, como sucede bajo una lógica representacional estricta.

### 5. EL INSTANTE FECUNDO

El concepto de “instante fecundo” [*fruchtbarer Augenblick*], que se desarrolla en el tercer capítulo del *Laocoonte*, reconstruye en sus líneas esenciales la doctrina del *punctum temporis* en la pintura.<sup>4</sup> La diferencia es que la idea de que la pintura solo puede representar un punto fijo en el tiempo es transformada por Lessing en una regla lógica de selección de contenido: el instante fecundo se entiende como el momento de la escena que resulta *más apropiado* representar. Dada la restricción a una única imagen estática, la pericia del artista no consiste en seleccionar las formas que sean meramente *suficientes* para representar una acción determinada, sino que su elección debe, además, ser tal que permita trascender lo fáctico de la obra y fomentar el nacimiento de nuevos pensamientos. “Lo único que es fecundo es lo que permite el juego libre de la imaginación. Cuanto más vemos, más debemos ser capaces de pensar. Cuanto más lo pensamos, más debemos creer que lo vemos” (Lessing [1766] 1974: 24). El artista alcanza así el fin último de su labor: procurar que su obra esté hecha no solo para ser vista [*erblickt*], sino sobre todo para ser contemplada [*betrachtet*], esto es, observada despaciosa y *repetidamente*. Si el instante escogido por el artista es fecundo, entonces necesariamente este vivifica y promueve la contemplación creativa.

<sup>4</sup> Véanse Constantinescu 2006: 66 y Mülder-Bach 1992: 17.

Ahora bien, cuando lo que se busca es representar los afectos, el instante más fecundo se sitúa *antes o después* del momento de máxima intensidad emocional, el cual solo debe ser evocado sutilmente, sin presentarlo nunca ante los ojos. Esta prescripción estética tiene dos justificaciones. La primera coincide con lo dicho en el apartado anterior sobre la materialidad y la nitidez de la función signica: la fecundidad implica una exhortación a ir más allá de las impresiones sensoriales. Esta exhortación refuerza la tesis de Wellbery (1984: 169) de que en Lessing existe una desconfianza implícita ante la materialidad de los signos pictóricos, que, por su forma concreta de representación, tienden a coartar la actividad imaginativa ([1766] 2015: 61). Cuando se representa de manera explícita el clímax de la emoción, se agotan por completo las posibilidades de perfeccionar interiormente la imagen. ¿Cuál es el momento más fructífero para representar la experiencia afectiva de Laocoonte? Si la estatua emitiera unos “gritos horribles” no quedaría nada que perfeccionar, porque no habría nada que completar: toda imagen producida por la imaginación acabaría por ser “más pálida” y, por ello, “menos interesante”. En cambio, si el personaje aparece en un suspiro antes de su muerte, la imaginación puede escucharlo gritar. El instante fecundo permite que el observador recree en su interior una versión más plena de la obra que la que se manifiesta sensiblemente ante él.

La segunda justificación tiene que ver con la extensión temporal del contenido representado en la imagen. Lessing define el instante más pregnante de la acción [*der prägnantesten Augenblick der Handlung*] como aquel “a partir del cual se vuelven más comprensibles lo que precede y lo que sigue” ([1766] 1974: 102). Esto significa que la imagen no obtiene su fecundidad de la intensidad de un instante “extremo” o “último” de la experiencia emotiva, pues la duración de tal instante es corta, sino de la cantidad de contenido representacional

que pueda abarcar o sugerir en términos de una historia que despliega en el tiempo. Por su parte, las palabras gozan de esta capacidad para hacerse cargo de varios momentos consecutivos debido a su secuencialidad natural. Si se quisiera hacer una imagen con la escena del juicio descrita en la *Iliada* (XVIII, 497-508), el artista sólo podría utilizar uno de sus momentos (altercado inicial, acusación, testimonios y sentencia) y darle la máxima fecundidad posible con los “engaños” [*Täuschungen*] que su arte le permite ([1766] 2015: 162 ss). En efecto, la descripción homérica del juicio no se puede plasmar en un solo cuadro. En cambio, el poeta sí tiene la libertad de “rebasar en su obra los límites temporales del momento único [...] extendiéndose tanto a lo que precede a este momento como a lo que le sigue” ([1766] 2015: 163). Por tanto, la fecundidad tiene como ideal la competencia narrativa de la poesía: se trata de una capacidad para presentar la mayor cantidad de puntos temporales de un relato lineal, de tal forma que se hagan lo más comprensible posible, es decir, que los podamos “adivinar” [*erraten*] sin esfuerzo alguno, o que sean susceptibles de ser puestos fácilmente en palabras.

Constantinescu (2006: 70) describe el instante más pregnante como la “caja de resonancia” de una línea de tiempo completa que está comprimida en la imagen fija. Esta metáfora acústica se basa en el modo en que una cavidad específicamente construida para sintonizar con ciertas frecuencias filtra y aumenta el volumen de *algunos* tonos que acompañan al sonido original (armónicos). Análogamente, el momento pregnante “filtra” el paroxismo del sentimiento (negando su visualización), “amplificando” en su lugar los instantes previos o posteriores de la experiencia. Esta negación es productiva en cuanto que el momento de máxima exaltación, aunque ausente, “resuena” en la imagen por efecto de la *memoria* o de la *expectativa*. Como consecuencia de tal ausencia, el instante escogido queda “preñado” de

una abundancia de sentidos implícitos: la densidad plena de *otras* intuiciones posibles. Dada su fuerza expresiva, la visualización del momento clímax disminuye su pregnancia: recorta la extensión temporal de la imagen, acapara toda la atención sobre sí y hace más difícil suponer lo que ha pasado antes o prever lo que pasará después. De haber hecho gritar al Laocoonte, el escultor hubiera concentrado nuestro interés únicamente en el dolor físico de la mordedura de la serpiente, cuyo carácter es *puntual* y *pasajero*, y no en la (anterior) impotencia del padre que ve morir a sus hijos o en la (posterior) angustia del moribundo, emociones que requieren una mayor extensión de tiempo para su despliegue y comprensión.

## 6. LO TRANSITORIO Y LO REPENTINO

Lo anterior nos conduce a las razones por las cuales el instante fecundo y lo transitorio son conceptos en tensión. Por transitorio [*transitorisch*] Lessing entiende todo fenómeno que se realiza en un instante, esto es, que se produce y desaparece *repentinamente* [*plötzlich*]. Las artes pictóricas no deben representar este tipo de fenómenos en la medida en que las imágenes que se producen resultan con un “aspecto antinatural” que confunde y desvía tanto el significado como la recepción estética de la obra.

Si, mediante el arte, este instante único cobra una inmutable permanencia, entonces este no debe expresar nada que no se deje pensar de otro modo que como transitorio. Todas aquellas apariencias [*Erscheinungen*] que, por su naturaleza y *de acuerdo con nuestros conceptos* [*nach unsern Begriffen*], contamos con que puedan producirse repentinamente y desaparecer repentinamente, con que solamente pueden ser lo que son en un instante; todas estas apariencias, ya sean placenteras o terribles, adquieren, por esta prolongación temporal [*Verlängerung*] del arte, un aspecto tan antinatural que cada



vez que volvemos a mirarlas la impresión se va debilitando y finalmente el objeto entero nos termina espantando o repugnando. (Lessing [1766] 1974: 24, énfasis mío)

Para comenzar, este rechazo de la representación de lo transitorio parece construirse a partir del criterio mimético de la “naturalidad” de los signos pictóricos: los signos de lo transitorio no contienen dentro de sí lo necesario para su correcta interpretación. Esto quiere decir que lo que se rechaza es que, a través de la mimesis estática de la imagen, se le otorgue el efecto de una “inmutable permanencia” a aquello que en su manifestación habitual no la tiene. Las imágenes de lo transitorio terminan entonces obstruyendo no solo su finalidad signica, sino también la de su goce estético, en la medida en que, a diferencia de las imágenes fecundas, a medida que pasa el tiempo (ante la imagen), sus impresiones sufren una despotenciación y no un incremento productivo por parte de la imaginación (“el objeto entero nos termina espantando o repugnando”).

Pero un examen más cuidadoso del fragmento nos conduce a otra pregunta: ¿cuál es exactamente la relación de lo transitorio con lo repentino y por qué esto último cobra un aspecto “antinatural” en la prolongación temporal que le concede la imagen? Como vimos, la estética de Lessing supone que todo signo está antecedido por los fenómenos intuitivos, que son la fuente primaria de toda imitación. No obstante, lo que Lessing llama aquí “repentino” no es un fenómeno de la intuición, sino, en últimas, una *interpretación* que se realiza a partir de una categorización *arbitraria*: es una “apariencia” que “de acuerdo con nuestros conceptos” solo puede ser lo que es en un instante. Repentino es entonces algo que ha pasado desapercibido a nuestra vista, por tanto, el “ver” lo transitorio es el resultado de un *efecto de la imagen*, no de la imitación del fenómeno intuitivo de lo

repentino. La tendencia a olvidar este sentido efectual de lo transitorio conduce a malentendidos: lo transitorio no se refiere a una percepción genuina o inmediata.<sup>5</sup> El error de la representación pictórica de lo transitorio surge cuando el artista pretende retratar algo que es repentino en cuanto que *apariencia* como si se tratase de algo que fuera *realmente* repentino, en cuanto que *entidad*. Al hacer esto, el artista intenta hacer de su percepción limitada una percepción absoluta, ignorando el hecho de que, de entrada, el intento de captar visualmente la naturaleza de lo repentino está condenado al fracaso. El artista que pinta de esta manera no entiende que la condición de su visión de lo repentino, es un “fallo de la visión” (Bohn 2016: 60). En corto, dada nuestra ceguera hacia lo repentino, lo transitorio es más un concepto que una intuición.

El momento de máxima intensidad afectiva es excluido del instante fecundo por ser el ejemplo paradigmático de algo transitorio: trátase del júbilo hilarante o del dolor extremo, los gestos que el cuerpo adopta durante el momento de mayor exaltación anímica son siempre fugaces. Por esta razón, estos son los momentos más inadecuados para representar de forma clara un contenido emotivo. La imagen de un Laocoonte que “gritara sin cesar” acabaría por desdibujar por completo la personalidad del héroe troyano. Pues le daría la expresión de una “impotencia afeminada” o de la debilidad anímica de un niño y no el carácter decidido y valeroso descrito por Virgilio (Lessing [1766] 2015: 61). El veto de lo transitorio en la pintura se basa, pues, en un juicio sobre la fecundidad en términos de la comprensibilidad y potencial semántico de la imagen.

---

<sup>5</sup> La crítica de Johann Gottfried von Herder al *Laocoonte* es un excelente ejemplo de este malentendido. Herder (1769: 108) asume que el concepto de transitorio de Lessing designa algo real en el mundo fenoménico, lo cual es desacertado.

Uno de los ejemplos escogidos por Lessing para ilustrar la norma del instante fecundo es el desaparecido cuadro de Timómaco que representaba el trágico desenlace de Medea, quien, poseída por los celos, decide vengarse de su esposo matando a sus propios hijos. De acuerdo con la éfrasis de Plinio el Viejo en su *Historia natural*, el pintor rehusó retratar a Medea en el instante en que comete el infanticidio y se decidió por los instantes previos. La opción del artista concuerda entonces con la doble justificación del instante fecundo. De un lado, el cuadro recoge una extensión temporal amplia: Timómaco no se limita a representar el crimen, cuando la decisión de Medea ya está tomada, sino que representa el *proceso* mismo de la deliberación, “cuando el amor de madre está luchando todavía con los celos” (Lessing [1766] 2015: 62). De otro lado, la fecundidad de la elección consiste en que, al negarse a presentar visualmente lo extremo, el pintor permite que el espectador lo imagine.

Es evidente [...] que él fue capaz de comprender y conectar entre sí de manera excelente aquel punto, en el cual el observador *piensa* en lo extremo, no tanto le *ve*; aquella apariencia, con la cual no conectamos necesariamente *el concepto de lo transitorio* como para que nos tenga que disgustar su prolongación temporal misma en el arte. (Lessing [1766] 1974: 26, énfasis mío)

La negación del punto máximo de emotividad que el instante fecundo exige a la pintura no tiene lugar en el campo de la poesía, porque las palabras son capaces de dar a lo transitorio su propio valor estético. El lenguaje se encuentra, por su propia constitución medial, en “una relación adecuada” con la sucesión de una acción a otra. Por esta razón, los gritos del Laocoonte en el texto de Virgilio son, por horribles que sean, un eslabón más en una cadena narrativa y su efecto no tiene la “inmutable permanencia” que tendría en una imagen fija. El poeta entonces tiene licencia para procesar artísticamente

incluso la fealdad de un instante como el del grito, porque esta fealdad siempre aparece en una etapa de transición de nuevas relaciones, contrastes y conexiones. El arte de las palabras le da la libertad al poeta para saltar de un momento a otro sin que tenga que comprometerse con quedarse infinitamente en un momento, por decisivo que este sea:

Si quiere puede tomar todas las acciones de sus obras desde el punto en que se han originado y llevarlas hasta el fin a través de todos los cambios posibles. Cada uno de estos cambios, que al pintor o al escultor le costarían una obra nueva, a él le cuestan un solo rasgo. (Lessing [1766] 2015: 64)

Con estas observaciones, el logocentrismo de Lessing adquiere un matiz distinto. Ya no se trata tanto del acceso privilegiado a lo invisible ni de la inmaterialidad de los signos lingüísticos. Se trata ahora del *efecto real de transición* que produce en el lector-oyente la traducción de la puntualidad del instante a la procesualidad de las palabras. Es en virtud de esta posibilidad de transformar lo simultáneo a lo serial, permitido por la secuencialidad lingüística, que el poeta puede producir una impresión más profunda en quien lo escucha (véase Lessing [1766] 2015: 177). En relación con las acciones, el pintor solo puede hacernos adivinar el movimiento, mientras que en la poesía esta cualidad del dinamismo sigue siendo lo que es: un despliegue en el tiempo.

## 7. LA INSUFICIENCIA DEL MODELO SEMIÓTICO-MEDIAL

La discusión sobre el instante fecundo y lo transitorio hace evidente la manera en que el *Laocoonte* se desarrolla bajo un modelo conceptual doble: de un lado este modelo es semiótico, porque parte del problema de la convencionalidad (la distinción entre signos arbitrarios

y signos naturales), y de otro lado es medial, en la medida en que supone la distinción entre artes del espacio y artes del tiempo debido a las restricciones materiales y técnicas de cada forma de imitación.<sup>6</sup>

Sin embargo, también se hace evidente cómo dicho modelo no explica por completo la relación entre fecundidad y transitoriedad. Aunque este modelo justifica la separación del momento de mayor efecto estético del momento de mayor excitación afectiva (para el caso de las imágenes), no basta para entender *en concreto* cómo la representación de un único punto en el tiempo puede ser fecunda, i.e. cómo puede inducir un “demorarse” contemplativo en la imagen. Para que esta contemplación tenga lugar de forma prolongada y repetida, la tensión entre el objeto físico que se muestra en el espacio y la reflexión que se hace de él y que se despliega en el tiempo debe estimular tanto la percepción (“ver”) como el intelecto (“pensar”) de forma continua y acumulativa. No obstante, esta estimulación para Lessing no parece depender exclusivamente ni de la transparencia semántica ni de la “sabiduría” técnica-medial del artista. En el análisis del cuadro de Timómaco, Lessing vincula la fecundidad con un tercer elemento: la participación activa e imaginativa del espectador en presencia de la imagen. Ver a Medea antes de tomar la decisión introduce la posibilidad de un resultado distinto a la historia, porque la irresolución de la escena hace que nuestra imaginación vaya “mu-

cho más allá” de cuanto el pintor ha podido mostrarnos de este terrible momento. En lugar de lamentar el desenlace trágico del instante mismo del asesinato, afirma Lessing:

[...] *quisiéramos* que la permanencia en este estado que la obra de arte impone al personaje que representa correspondiera a la realidad, que esta lucha entre dos pasiones encontradas no hubiera terminado nunca, o que por lo menos hubiera durado hasta que el tiempo y la reflexión hubieran quitado fuera a la ira y hubieran asegurado la victoria a los sentimientos maternos. (Lessing [1766] 2015: 62, énfasis mío)

En este pasaje decisivo vemos cómo la fecundidad del instante seleccionado por el artista ya no está en relación únicamente con la unicidad del significado narrativo comunicado por la imagen ni con la superación alusiva de las restricciones mediales de las artes del espacio. Antes que remitir a una cosa, a un objeto o a alguna de sus propiedades, la fecundidad remite más bien a un *efecto* de apertura de sentido que la imagen posibilita y que se realiza a partir de ella misma. La pregnancia de finales distintos para el relato mitológico ocurre en virtud de un entrelazamiento dinámico del “ver” con el “pensar” en un “creer ver” (“cuanto más vemos, más debemos ser capaces de pensar, y cuanto más lo pensamos, más debemos *creer que lo vemos*”). Contrario a la lectura exclusivamente semiótica-medial del *Laocoonte*, vemos que la exclusión de lo transitorio en el campo pictórico no se deriva directamente de las restricciones materiales de la imagen ni tampoco de una taxonomía signica. La regla del instante fecundo se puede deducir a partir de la premisa de que la representación pictórica debe “engañar”: el arte debe hacernos creer algo que no está fácticamente presente allí. Esta idea cobra más sentido cuando recordamos que para Lessing solo en virtud del efecto sobre el receptor tiene sentido una comparación intermedial entre obras

<sup>6</sup> Aunque dirige algunas críticas contra este doble modelo, Wolf (2005) reconoce que el rechazo de lo transitorio basado en la antinaturalidad de la imagen resultante es un “vestigio” del modelo conceptual más antiguo, que es la distinción entre signos naturales y arbitrarios: mientras que esta distinción es central en sus *Paralipomena*, en la publicación final parece hacerse más relevante la distinción entre artes espaciales y temporales. No obstante, su crítica no excluye el hecho de que estas ideas más antiguas siguen operando en el texto publicado.

concretas de arte visual y arte poético. En lugar de estar ante una estética semiótica, así, sin más, estamos más bien ante una *estética de la recepción* basada a su vez en una teoría del arte como (efecto de) ilusión.

Es por esto que aquí he dicho que lo transitorio y el instante fecundo son conceptos en tensión, y no necesariamente en oposición. Desde un paradigma semiótico-medial, es fácil entender por qué Lessing no niega que podamos ver en la imagen una acción transitoria en progreso: lo que niega es que esta ilusión pueda llamarse “natural”, en la medida en que existe una discrepancia entre el modo en que actúan los cuerpos en el espacio y el modo de representación de los signos pictóricos. Ahora bien, lo esencial para Lessing es que esta discrepancia entre realidad fenoménica y representación pictórica puede *superarse imaginativamente*, y que tal superación no depende de una mera compensación de la falta de naturalidad de los signos pictóricos, porque lo que está en cuestión no son las condiciones para el desciframiento del significado de la imagen, sino las condiciones para modificarlo y trascenderlo. Tampoco se explica esta superación a partir de las restricciones mediales y técnicas de la representación, sino a partir de las posibilidades que se abren una vez se han cumplido las condiciones mediales de manifestación pictórica: el propio soporte material (“cuerpo”) de la imagen es el que le confiere a esta la dimensión temporal que su forma estática de representación le niega. Las imágenes materiales son —piensa Lessing— objetos en el mundo que despliegan su existencia en un *continuum* espacio-temporal, de modo que la pintura y la escultura, aunque son artes del espacio, también gozan de una temporalidad por derecho propio. En cuanto que cuerpos, las imágenes “duran, y en cualquier momento de esta duración pueden ofrecer un aspecto distinto o contraer relaciones distintas con las demás cosas” ([1766] 2015: 140).

Esta duración de la imagen, propiciada por su anclaje material, permite comprender cómo es posible la representación pictórica del tiempo. La imagen fija no es capaz de representar el tiempo como tal, esto es, no es capaz de concederle “inmutable permanencia” a lo repentino; pero sí que puede representar lo transitorio de modo indirecto y retrospectivo, es decir, en virtud de un *efecto* que tiene lugar *en el tiempo*, con el pasar del tiempo. De ahí que para Lessing el primer contacto que tenemos con una obra sea definitivo, porque en la primera “mirada” se define si encontramos algo que nos incite a permanecer frente a ella o no ([1766] 1974: 86). El vehículo material de la imagen y su permanencia en el tiempo es, pues, una condición necesaria para la representación de lo transitorio en imagen. A diferencia de lo repentino, frente a lo cual el ojo es ciego, lo transitorio es algo que se deja pensar gracias a lo que el ojo ve.

En otras palabras, aunque la visión de lo transitorio exige una superación de lo fáctico, que depende de la actividad complementaria de la imaginación, esta superación es relativa, no absoluta: la ilusión no existe de forma separada del aspecto sensible de la imagen. Wellbery define la ilusión como “la presencia-en-mente [*presence-to-mind*] de un objeto existencialmente ausente” (1984: 105). Y para ello se basa en las palabras del prólogo del *Laocoonte*: “tanto la una como la otra [la poesía y la pintura] ponen ante nosotros cosas ausentes como si fueran presentes” ([1766] 2015: 43). Pero la definición de Wellbery no solo es imprecisa por el hecho de que Lessing pone estas palabras en la boca del *Liebhaber*, del amante de las artes, y no en la de del filósofo ni en la del crítico (que es la suya propia). También es imprecisa porque los finales distintos que “quisiéramos” ver en el cuadro de Medea no se corresponden con ella. Estos finales se explican más bien como el producto de un aumento recíproco del ver y el pensar en el que no es posible dejar atrás el objeto de la intuición en favor de una representación pura o una mera “presencia en mente”.

Justamente la presencia material de la obra es la que permite una contemplación *repetida* que retroalimenta y actualiza progresivamente la actividad del pensamiento y de la percepción. Es más preciso afirmar que, usando las palabras de Lessing, la ilusión se concreta cuando lo que vemos se vuelve indistinguible de lo que creemos ver, cuando lo que se mira y lo que se imagina coexisten como el antes y el después del momento retratado. La obra de arte física concreta no puede descartarse, porque su función no es solo signica, es decir, no se agota en desencadenar una interpretación correcta o incorrecta en el espectador. Su función es sobretodo *efectual*: la imagen es parte constitutiva de la ilusión, si por esto último se entiende un proceso que es puesto en movimiento en conexión con una presencia *ad oculos* y no con algo “existencialmente ausente”.

En síntesis, la doctrina del instante fecundo y su relación con lo transitorio se aleja significativamente de las discusiones semióticas de los antecesores y contemporáneos de Lessing en la medida en que la pregnancia para él no es ni una propiedad del objeto signico ni tampoco del sujeto que lo interpreta. Pertenece al vínculo de interconexión que se establece entre ambos: su naturaleza es relacional. La expresión “instante fecundo” es, pues, metafórica: un instante es fecundo solo en la medida en que abandona la intención de realizarse en un *coup d'oeil* único. El concepto revela una estructura metafórica latente en la pintura: la imagen produce un efecto, pero a largo plazo (véase Bohn 2016: 63). La interpretación semiótica no alcanza a entender este acto de *translatio* entre el ver y el pensar, porque no reconoce que aquello de lo que la imagen está “preñada” no es un “significado” que pueda ser expresado discursivamente, sino “un potencial de representación que trasciende todos los significantes” (Müller-Bach 1992: 23). En otras palabras, no reconoce que el fin último de la imagen no necesariamente se corresponde con el fin último de los signos. No es volviéndose transparente para dejar ver claramente

aquello que representa como la imagen explota todo su potencial de sentido, sino, por el contrario, intensificando la opacidad de su estatus ontológico como “objeto híbrido” (Alloa 2015: 3) en virtud de la cual las imágenes son “cosas” al tiempo que son “eventos” que suceden en el mundo.

## 8. LA FIGURACIÓN DEL LENGUAJE

La crítica implícita de Lessing a lo que aquí hemos llamado el modelo semiótico-medial permite destacar un punto a veces considerado marginal. Me refiero al énfasis que él pone en el hecho de que la poesía puede (y *debe*) dotar de rasgos de significación natural a los signos arbitrarios del lenguaje. De un lado, en sus *Paralipomena*, Lessing afirma que la manera apropiada de hacer poesía (p.e. Homero) consistía en conferir a los signos lingüísticos la “dignidad y poder de lo natural” gracias a un empleo óptimo de las figuras retóricas.

La imposibilidad de la pintura para usar estos medios [retóricos] dota a la poesía de una gran ventaja, en la medida en que tiene signos con el poder de los naturales, mientras que debe, sin embargo, expresar estos signos a través de lo arbitrario. (citado en Lifschitz 2017: 197)

De otro lado, Lessing no solo admite que la poesía puede usar signos arbitrarios y naturales. Además sostiene que, mientras la perfección de la pintura disminuye mientras más emplee signos naturales de manera arbitraria (alegorías), la poesía se refina en la medida en que sus signos arbitrarios se acerquen a la naturalidad. La poesía, escribe él, se distingue de la prosa y la supera en la medida en que es capaz de “elevar” sus signos arbitrarios a los naturales (véase Lifschitz 2017, 203). En ese sentido, para Lessing, “el poeta tiene que pintar siempre”

([1766] 2015: 147). Pero, ¿no contradicen estas observaciones las palabras del prólogo, donde él reniega de la “manía descriptiva” que convierte al poema en una pintura con palabras? En absoluto. La transformación de lo arbitrario en natural no tiene que ver con el cambio en las propiedades de los signos empleados, esto es, que las palabras emulen la labor del pincel, sino con un cambio en el *efecto* que estos causan en el receptor. “Pintar con palabras” no se refiere a una enumeración predicativa de los rasgos de los objetos, tal y como se presentan al ojo. Se refiere más bien a la posibilidad de que las palabras “muestren” vívidamente al objeto en su presencia y unidad global ante la imaginación.

Contradiendo las ideas del conde Caylus, para quien el valor de un poema radicaba en la utilidad que le reportaba al pintor, o sea, en cuántos cuadros el escritor le ofrecía al artista plástico, Lessing desarrolla el concepto de “cuadro poético” [*poetisches Gemälde*]. Un poema puede carecer de imágenes verbales y, sin embargo, ser sumamente fecundo para las artes pictóricas (Lessing [1766] 2015: 136). *El paraíso perdido* (1667) de John Milton, por ejemplo, es para Lessing una obra maestra, porque lo que cuenta en ella es la estimulación del “ojo interior” [*inneres Auge*], no la del “ojo corporal” [*leibliches Auge*]. Mitchell (1986: 35) ayuda a entender cómo opera en la poesía de Milton este tránsito de una concepción de la imagen en sentido visual a una en sentido invisible y verbal. El momento crucial de la obra, la creación de Adán y Eva como *imago dei*, no se caracteriza por descripciones detalladas de los rasgos visibles de los escenarios o los personajes. La atención del poeta se vuelca, más bien, hacia las cualidades y atributos compartidos con el Creador que no son ópticos, sino de tipo espiritual.

El concepto de cuadro poético se opone entonces al de “cuadro material” [*materielles Gemälde*]. Según Lessing, el primero está constituido por palabras, el segundo, por “figuras y colores en el espacio”. Pero las palabras en el cuadro poético conforman una unidad tal que “cada rasgo, cada conexión entre varios rasgos por medio de la cual el poeta nos presenta su objeto [está configurada] de un modo tan sensible [*sinnlich*], que nos hacemos conscientes de este objeto más claramente que de sus palabras” (Lessing [1766] 1974: 99). A esta forma de presentación vívida del objeto Lessing la denomina “pictórica” [*malerisch*], porque se apropia del grado de ilusión propio de los cuadros materiales. Con ello, el *Laocoonte* restituye un antiguo *topos* de la retórica grecorromana: la posibilidad de que, en virtud del uso de ciertas técnicas narrativas, como figuras discursivas o del pensamiento, los oyentes olvidaran el hecho de que alguien les estaba hablando y empezaran a creer que veían aquello que se les estaba describiendo. Las palabras griegas *enárgeia* [vivacidad] y *enérgeia* [actualidad], así como sus equivalentes latinos *evidentia* e *illustratio*, hacen referencia a este poder de persuasión icónica del lenguaje (Van Eck 2015: 31). Lessing, por su parte, vincula de manera acertada su noción de cuadro poético con lo que los clásicos llamaron “fantasías” [*Phantasien*] o “sueños de despiertos” [*egregoróton enúpnia*]. Justamente, le parece más correcto el término “fantasía poética” que el de “cuadro poético” para referirse a esta figuración lingüística capaz de generar un efecto parecido al de las imágenes materiales ([1766] 2015: 137).

Ahora bien, ¿en qué radica la vivacidad [*Lebhaftigkeit*] de un cuadro poético? De acuerdo con Lessing, en la habilidad de emular la percepción visual como la presencia de un todo dentro de un único instante presente:

Lo que los ojos ven de un golpe, el poeta nos lo va enumerando lentamente una cosa tras otra, y a menudo ocurre que al llegar al último rasgo nos hemos olvidado ya del primero. Sin embargo, es a partir de estos rasgos como debemos formarnos la idea de un todo [*ein Ganzes bilden*]. ([1766] 2015: 148)

Tal emulación no consiste en la reproducción detallada de la impresión física del objeto, para lo cual basta la descripción analítica de sus elementos, sino en una manera específica de presentar la unidad que emerge del enlace de las partes del objeto entre sí. Para que el cuadro poético alcance este fin, el lenguaje no debe agotarse en su función semiótico-representativa, ni tampoco en su finalidad comunicativa. No interesa simplemente que el oyente “entienda lo que se le dice”, ni tampoco únicamente “lograr conceptos claros y precisos” (Lessing [1766] 2015: 150). Lo esencial es, pues, la idea del conjunto, no la confrontación de elementos discretos y aislados. Una “luz superior” debe aparecer repartida por igual sobre tales elementos. Solo así puede nuestra imaginación “recorrerlos todos con la misma rapidez” y entonces “recomponer de un golpe lo que en la Naturaleza se ve también de un golpe” (Lessing [1766] 2015: 149).

Nuevamente, Homero le sirve a Lessing para ilustrar cómo el lenguaje puede explotar su potencial icónico. Cuando este quiere mostrarnos de qué modo va vestido Agamenón no procede a la enumeración fría de los accesorios que le atavían, sino que “vamos viendo los vestidos conforme el poeta va pintando la operación de vestirlo” ([1766] 2015: 143). En efecto, se trata de *accesorios en movimiento*: aditamentos que siempre aparecen ligados a acciones concretas del personaje. Los epítetos complementan narrativamente un suceso y no describen simplemente las propiedades visibles del atuendo (“colgó del hombro la espada tachonada de clavos de plata”). Vemos aparecer ante nuestros ojos el modo y la manera en que los elementos

van formando una unidad, no la reseña pormenorizada de las características físicas de la indumentaria. Lo más relevante aquí es la acción, no el aspecto.

Espero que todo lo dicho hasta aquí permita entender mejor porque es incorrecto concebir el *Laocoonte* simplemente como una refutación del *ut pictura poesis*. Más que ser un tratado donde se establecen “límites” [*Grenzen*] fijos entre las artes, el texto de Lessing reflexiona sobre las “fronteras” [*Grenzen*] entre las mismas (véase Mitchell 2017). Una frontera es mucho más que una línea divisoria entre dos territorios. Como zonas de tránsito, de comercio y de interconexión entre los países, las fronteras demarcan áreas imprecisas donde las “normas” funcionan bajo dinámicas *sui generis*. En ocasiones, las fronteras se vuelven regiones de conflicto. De manera análoga, las fronteras entre la poesía y la pintura son concebidas por Lessing como franjas de discordia y reconciliación, de separación y acercamiento. Al igual que las imágenes pueden representar fecundamente lo transitorio en virtud de una transferencia metafórica de su temporalidad inherente, así las palabras pueden representar gráficamente la sensación vívida del conjunto de un objeto haciendo uso de una transferencia similar. En ambos casos, se trata de un acto de metátesis que no le pertenece en modo alguno ni al lenguaje ni a las imágenes de forma exclusiva. Boehm llama iconicidad [*Bildlichkeit*] a esta transposición que se ubica en la frontera entre lo que se dice y lo que se muestra y cuya movilidad inherente ya destaca el concepto latino de *figura*.<sup>7</sup> Tomando como caso de estudio las ideas que Lessing desarrolla en el *Laocoonte*, he intentado señalar porqué la figuración de las imágenes y las palabras exige ir más allá de la comprensión signica de las mismas.

<sup>7</sup> Véase Boehm 2017: 62; 2007: 36.

En un artículo reciente, Wellbery (2017: 60) parece aceptar el hecho de que la tradicional aproximación semiótico-medial al *Laocoonte*, aunque desde cierta perspectiva es completamente correcta, dado que la contribución de Lessing a la teoría de los medios y la semiótica es “inmensa”, deja sin explorar los aspectos más interesantes del libro. Lo anterior significa que Lessing, más que ser un mero representante de la estética semiótica racionalista, se sitúa en un punto de inflexión que posibilita lecturas alternativas de sus ideas. De hecho, leído con atención, el *Laocoonte* desarrolla una concepción teórica de la imagen bastante afín a algunos discursos recientes que critican la reducción signica de las imágenes.<sup>8</sup> Dos razones explican esta afinidad. La primera, porque el llamado de Lessing a trascender las impresiones sensoriales no se agota en alcanzar una claridad semiótica que se realiza en una esfera representacional, sino que se dirige a una intensificación imaginativa de la percepción misma; y la segunda, porque la interdependencia entre palabra e imagen y sus actos de *translatio* recíprocos implican un problema retórico que se resuelve en *casos concretos* y no solo una cuestión que se pueda dirimir elaborando distinciones generales entre tipos de signos, por sofisticadas que estas sean. A mi juicio, estos aspectos de la aproximación de Lessing son claves para entender cómo, a pesar de sus concesiones a la idea de la belleza sosegada de los griegos y a la ortodoxia estética que establecía jerarquías entre las artes, figuras de la talla de Aby Warburg o Erwin Panofsky encontraron en sus ideas una fuente de inspiración para dejar atrás el clasicismo ilustrado y abrazar una versión más científica del discurso sobre las imágenes artísticas de la Antigüedad.

<sup>8</sup> Véanse Wiesing 2004: 96 y Brandt 2004: 46.

## REFERENCIAS

- ALLOA, Emmanuel (2015), “Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw”, *Culture, Theory and Critique*, 57, 2: 228-250. [DOI: <https://doi.org/10.1080/14735784.2015.1068127>]
- BARNER, Wilfried (2003), “Le *Laocoon* de Lessing: déduction et induction”, trad. de Jacques Le Rider, *Revue Germanique Internationale*, 19 (*Le Laocoon: histoire et réception*): 131-143.
- BOEHM, Gottfried (2007), “Die ikonische Figuration”, en Boehm, Brandstetter & Müller (2007: 33-52).
- \_\_\_\_ (2017a), “Zur Hermeneutik des Bildes”, en *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne* (Paderborn: Wilhelm Fink).
- BOEHM, Gottfried, BRANDSTETTER, Gabriele & MÜLLER, Achatz von (eds.) (2007), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen* (München: Wilhelm Fink).
- BOHN, Carolin (2016), “Allegorie des Sehens: fruchtbare Augenblicke”, en *Dichtung als Bildtheorie. 7 Studies zu Lessings Laokoon* (Berlin: Kadmos).
- BRANDT, Reinhard (2004), “Bilderfahrungen – Von der Wahrnehmung zum Bild”, en Maar & Burda (2004: 44-54).
- CONSTANTINESCU, Romanița (2006), “Der fruchtbare Augenblick. Eine medientheoretische Untersuchung”, *Acta Iassyensia Comparationis*, 4: 67-75.
- FASTELLI, Federico (2018), “Letteratura e cultura visuale. Stato dell’arte e qualche minima proposta”, *LEA - Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente*, 7: 1-16. [DOI: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24217>]
- HERDER, Johann Gottfried von (1769), *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend nach Maasgabe neuerer Schriften*, Band 1, Erste Auflage (Riga: Hartknoch). [Disponible en: [https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/herder\\_kritische01\\_1769](https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/herder_kritische01_1769)]



- KWIATKOWSKI, Nicolás (2017), “Palabra e imagen en la modernidad temprana. Representaciones de la barbarie mediante ilustración, éfrasis y alegoría”, *Boletín de Estética*, 39: 43-94.
- LESSING, Gotthold Ephraim [1766] (1974), *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, en *Werke. Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, Band 6: 9-187, hrsg. von H. G. Göpfert (München: Hanser).
- \_\_\_\_ [1766] (2015), *Laocoonte*, trad. de Eustaquio Barjau, (Madrid: Tecnos).
- LIFSCHITZ, Avi (2017), “Naturalizing the Arbitrary: Lessing's Laocoon and Enlightenment Semiotics”, en Lifschitz & Squire (2017: 197-219).
- LIFSCHITZ, Avi & SQUIRE, Michael (eds.) (2017), *Rethinking Lessing's Laocoon: Antiquity, Enlightenment, and the 'Limits' of Painting and Poetry*. (Oxford: Oxford University Press).
- MAAR, Christa & BURDA, Hubert (eds.) (2004), *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder* (Köln: DuMont).
- MITCHELL, William J. T. (1986), *Iconology: Image, Text and Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press).
- \_\_\_\_ (2017), “Why Lessing's *Laocoon* Still Matters”, en Lifschitz & Squire (2017: xxiii-xxxiii).
- MÜLDER-BACH, Inka (1992), “Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings Laokoon”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 66, 1: 1-30.
- ROECK, Bernd (1997), *Der Junge Aby Warburg* (München: C.H. Beck).
- SETTIS, Salvatore (2011), *Laocoonte. Fama y estilo*, trad. de Macarena Moralejo (Madrid: Vaso Roto).
- TRIMPI, Wesley (1973), “The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36: 1-34.
- VAN ECK, Caroline (2015), “Enargeia”, en *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object* (Leiden: Leiden University Press).
- WELLBERY, David E. (1984), *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge: Cambridge University Press).
- \_\_\_\_ (2017), “Laocoon Today: On the Conceptual Infrastructure of Lessing's Treatise”, en Lifschitz & Squire (2017: 59-85).
- WIESING, Lambert (2004), “Sind Bilder Zeichen?”, en Sachs-Hombach & Rehkämper (2004: 95-101).
- SACHS-HOMBACH, Klaus y REHKÄMPER, Klaus (eds.) (2004), *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft* (Wiesbaden: Springer).
- WOLF, Norbert C. (2005), “«Fruchtbarer Augenblick» – «prägnanter Moment»: Zur medienpezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)”, en Goethezeitportal: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/wolf\\_augenblick.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/wolf_augenblick.pdf)

## NOTA CRÍTICA

**Marianela Calleja** es Doctora en Filosofía por la Universidad de Helsinki, (Finlandia), Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Sur (UNS) y Egresada del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca. Desarrolló estudios posdoctorales en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la Argentina sobre “Creatividad: bases, procesos, dimensiones y métodos en el arte, la ciencia y la filosofía”. Enseña Lógica y Epistemología en la Universidad Nacional Salesiana Argentina (UNISAL) y está a cargo del seminario Filosofía de la Música en la Fundación “Ezequiel Martínez Estrada”. Miembro del Centro para la Creación e Interpretación (BA-CIC) y de diversos grupos de investigación en el ámbito de la UNS, es autora de *Ideas of Time in Music: A Philosophico-logical Investigation Applied to Works of Alberto Ginastera (1916-1983)* (2013). Correo electrónico: callejamarianela@gmail.com.

## SUBLIME Y NEOSUBLIMES

· *Marianela Calleja* ·

**Marianela Calleja**  
Universidad Nacional del Sur

### Sublime y neosublimes

DOI: 10.36446/be.2021.57.271

#### Resumen

La teoría clásica acerca del sentimiento de lo sublime lo revela como una categoría crucial de la estética en sus orígenes. En estas notas se propone enfatizar su nuevo rol en la estética de los siglos XX y XXI, énfasis que precisamente nos lleva a cuestionar desarrollos como los de Robert Doran en su reciente obra, *La teoría de lo sublime. De Longino a Kant* (2021), que, aunque se enmarquen en la historia intelectual del concepto, en su lectura final tienden a mantener posicionamientos que han devenido obsoletos.

#### Palabras clave

Sublime clásico; sublime posmoderno; Robert Doran; historia de la estética

#### Sublime and Neosublimes

#### Abstract

The classical theory on the sublime sentiment reveals it as a crucial category of aesthetics from its origins. These notes propose to emphasize its new role in the aesthetics from XX and XXI centuries, emphasis which precisely leads to question developments such as Robert Doran's in his recent work, *La teoría de lo sublime. De Longino a Kant* (2021), that, although framed in the concept's intellectual history, tend in its final reading to maintain positions that became obsolete.

#### Keywords

Classical sublime; Posmodern sublime; Robert Doran; History of Aesthetics

Recibido: 16/09/21. Aprobado: 28/10/21.

Con prólogo de Daniel Scheck y traducción del inglés de Luisa Fernanda Lassaque, el reciente libro de Robert Doran, *La teoría de lo sublime. De Longino a Kant*, nos acerca a la historia de este concepto central de la estética desde la Antigüedad a la época moderna.

Doran parte de su definición de lo sublime como “experiencia dual, y paradójica, de trascendencia secular y subjetiva” (2021: 31). A partir de aquí nos encontramos con un recorrido clásico a su vez que original, minucioso en la sistematización, aunque no en la sustancia. Doran no busca aquí abrir la teoría de lo sublime clásico a neo sublimes que han impactado recientemente, ni abordar el riquísimo aspecto del pluralismo dentro de una teoría contemporánea de lo sublime.

Si bien leemos los lineamientos de Richard Rorty, Jacques Derrida y Paul Crowther, entre los más destacados filósofos con los que discutió estas páginas, el libro de Stephen Halliwell sobre el concepto de mimesis se le impone como modelo en tanto descubre a partir de él cómo una idea antigua podría tener resonancias en diálogo con las concepciones modernas y cómo un concepto que aparenta diversidad puede ser tratado unificadamente.

Su libro se diferencia de la mayoría de los estudios actuales sobre lo sublime que centran su mirada en lo fragmentario y aíslan un mo-

mento del concepto por autor o por escoger un tema particular dentro del mismo (sublime natural, artístico, etc.). También se aparta de estudios que quieren mostrar la coherencia del concepto reenviándolo a un desarrollo extrínseco (véase Brillenburg Wurth 2009 y la filosofía de lo sublime musical en relación a perspectivas del psicoanálisis o el posestructuralismo) y propone un derrotero dentro de los límites de la propia teoría de lo sublime. Este aspecto de unificación y coherencia que Doran defiende como una fortaleza, tiene doble filo e implica también una simplificación de la potencia y nuevos alcances de lo sublime.

Doran insiste en una manera de leer que, “a lo Kant”, rescata lo sublime del irracionalismo al que Edmund Burke lo había conducido. Lo sublime clásico se tematiza aquí en tanto “conmoción provocada por el encuentro con un objeto natural o artístico que nos hace sentir inferiores, pero que a la vez despierta un sentimiento de superación al *reflexionar* sobre nuestra nobleza mental”; siendo éste el aspecto que explica el origen de la “estructura dual de trascendencia” de la que parte su definición. En otras palabras, “lo que debe superarse es algún tipo de impedimento físico, sensible o material, y la superación se logra merced a una *reflexión* sobre nuestra fortaleza [...]” (Scheck 2021: 13-14, la cursiva es mía).

Adentrándonos en un plano crítico, en esta concepción clásica de lo sublime advertimos algunas premisas supuestas: ¿superamos el impedimento a través de una reflexión o a través de una experiencia estética? En el posicionamiento de lo sublime clásico, tal como lo desarrolla esta teoría, está presente el énfasis cognitivo. Por otra parte: ¿es la trascendencia o elevación [*hypsos, das Erhabene*] a la que nos conduce lo sublime de tipo positiva, en el sentido de acceder o arribar finalmente, o ella misma está abierta a una indeterminación intermitente? Esta última es la experiencia del entreabrir, que no

equivale a la de llegar. Dicho de otro modo: ¿se tratará de descubrir en nosotros una fortaleza positiva, o podemos pensar en un marco en que sentimos elevación-en-la-caída y la trascendencia es de tipo negativa?

El prólogo de Scheck nos anticipa los tópicos que recorrerá el autor (véase la Introducción; Doran 2021: 31-57) para la sistematización de su propuesta, que son tres: la correspondencia entre abordajes retórico-literarios y estético filosóficos en el tema de lo sublime; la analogía entre trascendencia estética y la trascendencia religiosa que ha caracterizado a lo sublime; y la interpretación que puede hacerse de lo sublime en tanto elemento de crítica cultural, crítica socio-histórica y política.

Según Scheck, Doran presenta una original contribución precisamente en la tarea de sistematizar e hilvanar estos puntos. Podría reafirmarse entonces que no se presenta aquí, sin embargo, una idea novedosa para la teoría contemporánea de lo sublime, sino una elaboración clara, con altos y ayudas a la relectura, acerca de lo sublime en el recorrido intelectual de la idea a través de sus momentos y autores clásicos.

El aporte de Doran a la teoría contemporánea de lo sublime es el estudio de la genealogía del concepto. No hallaremos novedad, ni desde el punto de vista de lo sublime como crucial para el desarrollo de la estética y teoría contemporáneas, ni en cuanto a los efectos en la subjetividad, que no se limitan a los cognitivos solamente, sino que se reconducen hoy al total de la corporalidad; ni en su rol crítico, donde lo sublime se vincula con la crítica ideológica, puntualmente con todo pensamiento antifascista, por acceder mediante esta experiencia a confines más allá de los límites impuestos. En este último punto,

nos referimos a la crítica del concepto de lo sublime clásico de trascendencia moral positiva que formula Theodor W. Adorno, en *Teoría estética*, como prototipo de concepto sospechosamente burgués y en esencia, cómico (Adorno [1970] 1983: 261).

La primera dimensión tomada en cuenta por Doran es la correspondencia entre abordajes retórico-literarios y estético filosóficos en el tema de lo sublime. La historia del término es capturada con matices pedagógicos, por su trabajo de delineamiento de un hilo interno coherente que subyace a todas las concepciones, desde el tratado helenístico de Longino, reaparecido en 1554 gracias a la edición griega de Francesco Robortello, hasta su posición en el proyecto crítico kantiano. Doran lee una “estructura intersubjetiva de experiencia” (2021: 93) ya desde la acepción de lo sublime en Longino en torno al discurso, que despierta entre la nobleza del autor y las emociones en espejo del público. Se dedica a rastrear pormenorizadamente las fuentes longinianas de la sublimidad: el éxtasis [*ektasis*], el asombro [*ekplêxis*], la maravilla [*thaumasion*] y el momento como oportunidad [*kairós*]. Otro aspecto sistemático que destaca Doran sobre lo sublime ya en sus orígenes es su carácter transhistórico, en tanto “evita la exacerbación momentánea y la primacía de lo individual y privado” (2021: 137). En este último punto, podemos compararlo con una contralectura posmoderna, donde siempre lo sublime es una experiencia de tipo singular, temporal y personal.

Tampoco hay aquí atisbo de una lectura de género. El *megalophrosynê*, el *honnête homme*, portador del sentimiento de lo sublime es, o el heroico guerrero griego o el hombre culto y honrado de la incipiente burguesía de fines del siglo XVII, involucrado en el “proceso civilizador”. Este último punto se destaca como “rasgo democratizante” de lo sublime; democratizante, hay que aclarar, en el contexto estrecho del siglo XVIII, en el sentido de haber sido concepto clave

para entender un quiebre, por su participación en la superación de las jerarquías, como definición clave para la progresiva independencia de la burguesía respecto de la aristocracia.

El tratado de Longino se leyó bajo una nueva interpretación en la traducción de Nicolas Boileau (1636-1711). Su carácter discursivo o estilístico, técnico-retórico acerca de las características de un discurso y sus efectos, pasó a ampliarse a un concepto estético general, no ceñido exclusivamente a los efectos de grandiosidad y altisonancia retórica. Un discurso es a partir de esta traducción-interpretación ‘sublime’, tanto como una obra o un espectáculo de la naturaleza.

La segunda dimensión tratada en este libro es la analogía entre trascendencia estética y la trascendencia religiosa que ha caracterizado a lo sublime. Según Doran, lo sublime siempre estuvo ligado a lo religioso, razón por la cual se destaca el análisis de la figura de John Dennis (1658-1734) como autor que instala el tópico de lo sublime en su relación con lo sagrado, bajo el tema del terror religioso, y se señala que es *El paraíso perdido* (1667) de John Milton (1608-1674) –y no los textos homéricos, las tragedias y la biblia utilizados por Longino– el texto que se constituye durante la Ilustración como modelo de una nueva concepción de lo sublime sagrado.

Esta emoción compleja descrita como ‘horror delicioso’ es la que va a ponderar Burke en su tratado. Un terror delicioso que trasladó, desde el terror divino de Dennis, hacia el tipo reverencial que se podía experimentar con jefes y gobernantes. Luego Immanuel Kant volverá a tematizar la vinculación de lo sublime con lo sagrado a través de la figura de Dios. En la “Analítica de lo sublime” de la *Crítica de la facultad de juzgar*, cuida bien de no mezclarlo con desmesuras incomprensibles y absurdas de la naturaleza, ni con una resistencia sacrílega e inmoral a los hechos avasallantes: “Solo si reflexionamos a

través de *nuestra propia sublimidad, mental o espiritual*, podremos apreciar la sublimidad divina” (Scheck 2021: 18; la cursiva es mía). En ésta, y no en la experiencia de un *absurdo* a que Dios nos enfrente bajo la figura del desastre, ni tampoco de un *sacrilegio* que pretenda poner al humano a superar la figura de Dios, es que Kant lee la vinculación de la experiencia religiosa con la de la sublimidad. Destaco especialmente ‘absurdo’ y ‘sacrilegio’, para volverlos pregunta. Filosofías como las de Camus (1942) y Nietzsche ([1883-1885] 1972) respectivamente aquí, podrían colaborar a problematizar estos argumentos, y conducir de cara a los nuevos modos de lo sublime que permearon la teoría posterior. Cabría preguntarse si nuestra experiencia de la sublimidad no es posible en la experiencia de lo absurdo y de la superación nihilista. Ambas experiencias que enmarcamos dentro de una trascendencia de tipo negativa.

También aquí cabe detenerse cuando precisamente, lo sublime posmoderno encontrará esa experiencia religiosa no en la trascendencia sino en una inmanencia de la obra, refiriéndonos a una concepción de lo sublime posmoderno en la estética. Lo sublime moral kantiano, por trascendencia, de giro metafísico, deviene sublime en la posmodernidad por inmanencia material, en el encuentro singular que porta la novedad de la *performance*. Scheck remarca, un “tópico realmente poco trabajado” (2021: 18), refiriéndose a contribuciones subsiguientes al propio giro kantiano, esto es, la idea de lo sublime en las actuales discusiones más allá de las artes y la naturaleza: en la historia, las identidades, su dimensión psicoanalítica en el trauma y las rupturas, las experiencias sublimes con las tecnologías. Todas hoy englobadas bajo el tema de lo neo sublime (véase Rispoli & Rosol 2018).

La definición operativa de Doran según la cual existe una estructura dual de trascendencia secular en la experiencia sublime ha recorrido

ya los aspectos estético-literarios como los teológico-metafísicos unidos a este concepto. Resta ahora encontrar esa experiencia dual en el tercer tópico sistematizado en el libro y que conducirá a evaluar una visión más acá, y más allá de la modernidad clásica.

En la modernidad clásica lo sublime partía de una situación particular, Scheck resume: “Recelo expresado en una posición que oscila entre la nostalgia por un mundo de valores perdidos y la esperanza de canalizar el espíritu beligerante hacia el comercio y el progreso moral” (2021: 19). Esta nueva experiencia de la modernidad Doran la describe en términos de “heroísmo virtual”: “[C]apacidad para resistir y superar algo terrible o doloroso, como el poder destructor de la naturaleza, la guerra o la omnipotencia divina, merced a una reflexión sobre la propia superioridad mental-moral” (Scheck 2021: 19).

La virtualidad de la que habla Doran es un reciclado de la noción de distancia estética asociada a la experiencia de lo sublime. Joseph Addison (1672-1719) destacó la condición del distanciamiento como requisito de mediación contemplativa y resguardo de la integridad del espectador; lo sublime no se experimenta en un dolor real y verdadero. Esta situación donde algo nos sobrepasa en fuerza o magnitud, reviste el carácter paradójico de estremecimiento terrible, solo y en tanto lo experimentamos indirectamente, virtualmente, como espectadores.

Es así como la frecuencia con situaciones sublimes experimentadas virtualmente proporcionaría una resistencia y una predisposición heroicas. Es la violencia de la conmoción lo que despertaría en nosotros los poderes adormecidos de la racionalidad práctica. Sin embargo, esto no es directamente una revelación de la libertad, sino una “proyección virtual” de un peligro posible, pero no vivido. Kant despliega una tesis problemática que Doran desarrolla en el perímetro

de sus alcances: “La preparación cultural ofrece las herramientas necesarias para soportar la amenaza y el peligro que la naturaleza representa en ocasiones” (Scheck 2021: 20). Aquí encontramos otro supuesto problemático, el hecho de que la preparación cultural implique el desarrollo de las ideas morales. Una tesis platónica que no es de asociación directa, la ingenua, pre-adorniana “moral conduce a la sublimidad por medio de la cultura” (Doran 2021: 331).

Scheck destaca las bondades de Doran en proveer al lector de las herramientas para navegar en la historia del concepto de lo sublime y así poder vislumbrar incluso lo que devino luego de Kant. Menciona a Lyotard (1991) y Barnett Newman, donde lo sublime se revela como portador de todo lo irrepresentable, y una importante lista de autores contemporáneos que han aplicado la teoría de lo sublime en su crítica. Como bien remarca, en muchos de éstos sin embargo se invierte la experiencia de elevación y superación, que leímos de Longino a Kant.

Finalmente, el libro de Doran se ubica en las antípodas del Cioran de *Adiós a la filosofía*:

Me aparté de la filosofía en el momento en que se me hizo imposible descubrir en Kant ninguna debilidad humana, ningún acento de verdadera tristeza ni en Kant ni en ninguno de los demás filósofos. Frente a la música, la mística y la poesía, la actividad filosófica proviene de una sabia disminuida y de una profundidad sospechosa. (Cioran [1982] 2005: 79)

Efectivamente, lo sublime devino hoy una experiencia de trascendencia negativa asociada a una transgresión radical: individual, política, de género, de valores, estética, tecnológica. Sospechamos de la idea de lo sublime como acceso; sino solo vemos en él la oportunidad de

un destello entreabierto, que se nos cierra en el momento que queremos fijarlo. Lo sublime como experiencia se abraza hoy en el titular de una impermanencia, de lo inimaginable y de lo inaudito, a través de una laceración que nos reduce en el ardor, más que nos inflama como sujetos de una moral.

## REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor ([1970] 1983), *Teoría Estética*, trad. de Fernando Riaza (Buenos Aires: Orbis).
- BRILLENBURG WURTH, Kiene (2009), *Musically Sublime. Indeterminacy, Infinity, Irresolvability* (New York: Fordham University Press).
- CAMUS, Albert (1942), *Le Mythe de Sisyphe* (Paris: Gallimard).
- CIORAN, Emil ([1982] 2005), *Adiós a la filosofía*, trad. de Fernando Savater (Titivillus, ed. digital).
- DORAN, Robert (2021), *La teoría de lo sublime. De Longino a Kant*, trad. de Luisa Fernanda Lassaque, pról. de Daniel Scheck (Buenos Aires: Prometeo, Col. Historia y Teoría dirigida por Verónica Tozzi).
- KANT, Emmanuel ([1790] 1992), *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. de Pablo Oyarzún (Venezuela: Monte Ávila).
- LYOTARD, Jean François (1991), *The Inhuman: Reflections on Time* (Cambridge: Polity Press).
- NIETZSCHE, Friedrich ([1883-1885] 1972), *Así habló Zarathustra*, trad. de Sánchez Pascual (Madrid: Alianza).
- RISPOLI, Giulia & ROSOL, Christoph (eds.) (2018), *Technology and the Sublime, Azimuth. Philosophical Coordinates in Modern and Contemporary Age*, VI, 12.
- SCHECK, Daniel (2021), “Lo sublime revisitado: entre la trascendencia secular y la crítica cultural”, en Doran (2021: 13-22).



ARCHIVO

**Arnau Pons** (Felanitx, 1965) es poeta, traductor y ensayista. Ha traducido al catalán y al castellano, entre otros, a Paul Celan, Luiza Neto Jorge, Dino Campana, Velimir Khlebnikov, Itskhaq Katzenelson y Antonin Artaud. En 2015 recibió el “Premio Nacional a la Mejor Traducción” del Ministerio de Cultura de España por su versión de *Cristall d'alè*, de Celan. Es autor de *Celan, lector de Freud* (2006) y *Nisaga d'abolits* (2010) y *Lecturas de Cristal de aliento (Atemkristal) de Paul Celan* en colaboración con Jean Bollack, de quien tradujo los libros *Poesía contra poesía* (2005) y *Piedra de corazón* (2001). Ha editado dos volúmenes colectivos dedicados a Jean Bollack: *La philologie au présent* (2010) y *La lecture insistante* (2011). Correo electrónico: obriulls@gmail.com.

« CON LLAVE CAMBIANTE » DE PAUL CELAN

Un esbozo de comprensión

· Jean Bollack ·

*Presentación y traducción de Arnau Pons*

Jean Bollack

**“Con llave cambiante” de Paul Celan. Un esbozo de comprensión.**

Presentación y traducción de Arnau Pons  
17, Instituto de Estudios Críticos (México)

DOI: 10.36446/be.2021.57.289

**Resumen**

Versión castellana del manuscrito, conservado en el Archivo Literario Suizo (SLA - Schweizerische Literaturarchiv), de la conferencia plenaria “Lire Paul Celan” [Leer a Paul Celan] ofrecida por Jean Bollack (Estrasburgo 1923-París, 2012) en el Seminario Internacional Paul Celan, organizado por la Universidad Nacional de San Martín (Argentina) en 2007, y ampliada durante los Encuentros Europeos de Literatura, celebrados en Estrasburgo en 2008.

**Palabras clave**

Paul Celan; Martin Heidegger; Parménides; Ser; Poesía

**“With a Changing Key” by Paul Celan: An Outline of Understanding.**

**Abstract**

Spanish version of the manuscript, preserved in the Swiss Literary Archive (SLA - Schweizerische Literaturarchiv), of the plenary lecture “Lire Paul Celan” [Reading Paul Celan], given by Jean Bollack (Strasbourg 1923-Paris, 2012) at the Paul Celan International Seminar, organized by the National University of San Martín (Argentina) in 2007, and expanded during the Strasbourg European Literature Meetings in 2008.

**Keywords**

Paul Celan; Martin Heidegger; Parmenides; Being; Poetry

Recibido: 18/06/21. Aprobado: 15/12/21.

En 2007 tuve la oportunidad de viajar a Buenos Aires con Jean y Mayotte Bollack. Íbamos como invitados de la Universidad Nacional de San Martín, puesto que Bollack tenía que recibir el título de Doctor *Honoris Causa* durante el coloquio internacional “Parménides, venerable y temible”, del 30 de octubre al 2 de noviembre. Justo después, los días 5 y 6 de noviembre, participaríamos de un seminario internacional dedicado a Paul Celan, organizado por Ricardo Ibarlucía y Carlos Ruta, profesores de la misma universidad.

Fue precisamente durante el coloquio sobre Parménides que me di cuenta de que Celan, en “Mit wechselndem Schlüssel” [Con llave cambiante], hacía dos alusiones evidentes al célebre poema fragmentado del presocrático. Discutimos esta doble referencia con Bollack e inmediatamente él redactó un texto para leer en el seminario siguiente. Es el que ofrecemos a continuación.

Tiempo después, Bollack reelaboró este texto para los Encuentros Europeos de Literatura de Estrasburgo (2008). Ofrecemos en cursiva los párrafos añadidos y dejamos en letra redonda el texto que leyó en Buenos Aires.\* De este modo queda constancia de una evolución genética en la interpretación del poema, planteada entre “la casa del Ser” de Heidegger y las dos referencias al poema de Parménides.

---

\* El manuscrito completo ha sido editado por Clément Fradin, Bertrand Badiou y Werner Wögerbauer en el número 130 de los *Cahier de L’Herne*, dedicado a Paul Celan (París: Editions de L’Herne, 2020).

## MIT WECHSELNDEM SCHLÜSSEL

Mit wechselndem Schlüssel  
 schließt du das Haus auf, darin  
 der Schnee des Verschwiegenen treibt.  
 Je nach dem Blut, das dir quillt  
 aus Aug oder Mund oder Ohr,  
 wechselt dein Schlüssel.

Wechselt dein Schlüssel, wechsel das Wort,  
 das treiben darf mit den Flocken.  
 Je nach dem Wind, der dich fortstößt,  
 ballt um das Wort sich der Schnee.

(1954) Paul Celan, *Von Schwelle zu Schwelle*  
 .....

## AVEC UNE CLÉ CHANGEANTE

Avec une clé changeante  
 tu parviens à ouvrir la maison où  
 divague la neige de ce qui est réduit au silence.  
 Tel que jaillit en toi le sang, sortant  
 de l'œil ou de la bouche ou de l'oreille,  
 telle change ta clé.

Avec ta clé changeante, change la parole,  
 libre de divaguer avec les flocons.  
 Telle la force du vent qui te pousse au loin,  
 telle s'amasse la neige autour de la parole.

(Traducción francesa de Jean Bollack.)

## CON LLAVE CAMBIANTE

Con llave cambiante  
 logras que se abra la casa en la que  
 flota la nieve de lo que ha sido callado.  
 Según te mane la sangre  
 de ojo, boca u oído,  
 cambia tu llave.

Cambia tu llave, cambia la palabra  
 que puede flotar con los copos.  
 Según la fuerza del viento que a lo lejos te empuje,  
 en torno a la palabra se amontona la nieve.

.....  
 A

*La cita, en el título, de un giro tomado del poema de Parménides responde a una intención que se deja entrever.<sup>1</sup> El texto parece ser uno de los últimos que fueron escritos del poemario De umbral en umbral, de 1955, y venía después de no pocas lecturas. La toma de posición concierne a la composición y se dirige claramente, en este ámbito de la creación poética, a los lectores y críticos marcados por las ideas de Heidegger, según el cual la lengua es la casa del Ser. Existe igualmente una casa en Celan, pero ya no es la del Ser sino la de las manifestaciones más*

---

<sup>1</sup> Celan leyó este pasaje del poema de Parménides en la edición de Wilhelm Capelle: *Die Vorsokratiker*, Stuttgart, 4ª edición, 1953, p. 163: *Dort ist das Tor, durch das die Pfade von Tag und Nacht gehen. Türsturz und steinerne Schwelle umfassen es. Es selber – in Äthers Höhen – ist von mächtigen Torflügeln ausgefüllt. Zu ihnen hat Dike, die Göttin der Vergeltung, die wechselnden Schlüssel* [Allá está el portal por el que pasan los caminos del Día y de la Noche. El dintel y el umbral de piedra lo rodean. Él mismo –en las alturas del éter– está totalmente ocupado por hojas potentes. Diké, la diosa de la venganza, posee las llaves cambiantes]. Nota de los editores franceses.

hogareñas y más personales. No es tanto ser como estar. Estar vivo, con sus facultades y sus experiencias individuales, una relatividad cambiante en busca de un sentido. El título pone orden de este modo a este mundo confuso de las mil representaciones acerca del origen de la poesía.<sup>2</sup> El fragmento de Parménides al que se ha apuntado<sup>3</sup> no permite afirmar que Celan proteste contra la visión que en él se expresa, y aun así se ha concluido que “el poema [de Celan] se detiene en el umbral y se identifica con él”.<sup>4</sup> No se dejaría llevar al reino de la razón. Esta interpretación se basa en la distinción de un mundo de lo sensible que se abandona para acceder a una trascendencia. Ahora bien, la razón no está ausente en el poeta moderno, y, simétricamente, los sentidos no se descartan en el poeta antiguo. Al contrario, Parménides integra a los sentidos dentro del ámbito del pensamiento (a diferencia de Platón). Solo cuenta el uso que se hace de los órganos del conocimiento.

Evidentemente, si Celan cita dos veces a Parménides en el texto, con insistencia, no es para corregir o criticar al filósofo presocrático. Cabe

<sup>2</sup> El título del poema durante un tiempo sirvió, a su vez, de título para el libro entero, siendo el definitivo *De umbral en umbral* [Von Schwelle zu Schwelle]; véase Paul Celan y Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance*, vol. II, n° 53, nota 5 [Correspondencia (1951-1970)], ed. de Bertrand Badiou con la col. de Eric Celan, trad. de Mauro Armiño y Jaime Siles, pról. de Francisco Jerauta, Madrid, Siruela, 2008, carta n° 53, nota 5, p. 773]. Cfr. también la edición crítica de Tubinga del libro *Von Schwelle zu Schwelle*, p. 2.

<sup>3</sup> Para las lecturas que Celan marcó y anotó, véase la rúbrica “Présocratiques” en *La Bibliothèque philosophique/Die philosophische Bibliothek*, ed. de Alexandra Richter, Patrik Alac y Bertrand Badiou, pref. de Jean-Pierre Lefebvre, París, Unité de recherche Paul Celan de l'École Normale Supérieure, 2004, n° 63, p. 8. Las siguientes expresiones aparecen subrayadas: *die Göttin der Vergeltung* [la diosa de la venganza] y, con un punto de exclamación en el margen, *wechselnde Schlüssel* [las llaves cambiantes]. Cfr. también n° 162, p. 17 (una indicación posterior a la redacción del poema en 1953 o 1954).

<sup>4</sup> Klaus Manger, “Mit wechselndem Schlüssel: Zur Dichtung Paul Celans”, *Euphorien* 75, 1981, pp. 444-473, véase p. 449.

recordar lo mucho que los fragmentos de Parménides fueron encubiertos por Heidegger. Es en este contexto, tan actual, de hace cincuenta años, que habla de su propia poesía, desde un polo opuesto, lejos de toda ontología. Como hace a menudo, el poeta pone en práctica la reflexión sobre la manera de proceder, en el poema mismo que está escribiendo. Defiende su posición, así como la concepción del sujeto en la historicidad que esta posición implica.

## B

En Celan la casa de la lengua alberga remolinos de nieve; se trata de elementos de una abolición de lenguajes que se concretizan, aún sin utilizar y esperando ser utilizados: en suspensión. El tema de la segunda estrofa es el de la composición del poema, el momento en que un texto particular se escribe. La “palabra” [Wort] viene para unirse ahí —es la del sujeto que se implica—, y forma algo así como un núcleo del poema, que se distingue de la nieve. Nos encontramos ante un análisis de la enunciación en curso. Un deseo expresivo se legitima con su exactitud, y toma posición apoyándose en una experiencia; de este modo dispone secundariamente de un lenguaje adecuado y puesto a su servicio. El esquema supone de entrada el conocimiento, por parte del lector, del pasado comprometido de la literatura. Su rechazo produce una nueva versión, blanqueada por medio de su negación. Sólo esa lengua “callada” [verschwiegen], sólo ese no-poder-decir-aquello. Con los copos, la fuerza de lo que borra se suma al discurso. Todo depende de que el alejamiento del sujeto hablante sea suficientemente grande [fort-]. Las dos negaciones pertenecen a unas esferas emparentadas: una, la intención enunciativa, forma el fondo, mientras que la otra confiere a la primera una estructura satisfactoria, con un aderezo apropiado (los medios elocutorios y poéticos). El no, gracias a la nieve, puede aderezarse con bellezas. La blancura del borrar le pertenece. El

“tú” se procura un acceso en su ámbito de la creación poética, perfectamente analizable, protegido de toda magia. Las formas desnudas tienen ese poder. El asunto de la presentación estética concierne particularmente a ese «tú»: se lo evoca cinco veces en el poema (*schließt du v. 2 / dir v. 4 / dein Schlüssel v. 6 / dein Schlüssel v. 7 / dich v. 9*). El acceso al arte ha sido preparado; casi se deja conceptualizar. Sin embargo, la modalidad no estaba programada. La particularidad conserva todos sus derechos, ligados a las circunstancias, a las reacciones del momento, a lo vivido. Cada vez es otra llave.

Si a Parménides se lo cita, en relación al paso decisivo por las puertas de un umbral, no es para refutarlo o corregirlo, sino más bien para adaptarlo a esa poesía que se está escribiendo, contra Heidegger el parmenidizante. Celan se vale de él para eso. La “casa” de la lengua contiene otra cosa. El filósofo no puede considerar la situación histórica en la que vive el poeta. No se lo permiten sus propias construcciones de la historia del Ser. Celan defiende su posición personal. Opone a la especulación ontológica su propia concepción del sujeto. La situación locutoria depende de una historia personal y de la poesía tal como el poeta la escribe de acuerdo con las condiciones que él mismo establece.

A los órganos del cuerpo que van siendo enumerados («ojo, boca u oído»), a menudo se los ha interpretado como una rehabilitación de las facultades sensoriales contra el pensamiento abstracto y desnudo de Parménides. Klaus Manger o Joachim Seng, por ejemplo, explicaban de este modo la cita en el título del poema, pero esto no los conducía a ninguna elucidación del contenido. Además, dicha presentación no respondía a la realidad histórica: Parménides, el filósofo presocrático, integra al contrario —y contrariamente a Platón— los sentidos en el ámbito del pensamiento. En realidad, la hipótesis de Manger o Seng no encuentra ningún punto de apoyo en la argumentación del texto. Lo que está en el centro del poema es el poeta que Celan es

cuando expone los problemas de la creación poética y del uso del lenguaje después del exterminio. En el libro *De umbral en umbral*, el ojo ya es esta instancia crítica y reformadora que el poeta encuentra ante sí, y que determina la resemantización de las palabras. La acción del «tú» —o sujeto lírico— está bajo control. A la boca se la nombra después: representa la producción de una lengua adaptada a las reglas que esa mirada impone. El oído viene a continuación, y termina el trabajo en el dominio del ritmo y la sonoridad, una segunda adecuación. La sangre es un factor común, y sintetiza —incluso en la mirada que dirige desde afuera al proceso creador. Podemos deducir, pues, en ese contexto, que la sangre que no sólo se individualiza y se constituye en el seno de un sujeto diferenciado en el terreno del arte, sino que además actúa junto con otra sangre, la que fue derramada en la Historia. Es como si ocupara el lugar tradicional de la memoria, Mnemosina, con todos los elementos subvertidos o eliminados.

La cita, que hace las veces de título en el primer verso, es explícita: «sí, puedo repetir esas palabras de Parménides y valerme de ellas, pero os voy a decir (a usted, Heidegger, y a todos los heideggerianos) cómo hay que entenderlas cuando se escribe un poema». El “según” (*je*) es lo que cuenta, de acuerdo con la historia vivida. La lengua es efectivamente una casa, pero el Ser no la ha elegido como domicilio. Hay que empezar por hacerlo desaparecer poniendo orden en ella y liberándose de una tradición hermenéutica gadameriana del lenguaje poético.

Celan no evoca directamente lo que el lector se representa mentalmente de un modo inmediato. El ejemplo de las sensaciones y de los órganos del cuerpo lo muestra claramente: al nombrar estos términos dice igualmente lo que entiende por cada uno de ellos, y designa al mismo tiempo su función en un sistema que él crea de nuevo. Por medio de este rodeo, el lector entra en diálogo con el texto: se lo interpela

y, de este modo, el texto puede ser comprendido. Lo dialógico no es lo que se cree, es decir, la apertura al otro.

C

*James K. Lyon, en su libro sobre Celan y Heidegger,<sup>5</sup> concede un lugar importante a este poema y relaciona su existencia con la lectura de Holzwege [Camino de bosque] en julio y agosto de 1953. Esta aproximación se basa sobre todo en “la casa del Ser”<sup>6</sup>, muy poco en Parménides, a quien el autor no sitúa en ese horizonte. A Heidegger se lo vuelve contra sí mismo en todos los lugares, no solo en este poema. Lyon toma la referencia como una adhesión directa y positiva, un heideggerianismo. Entonces la conclusión que saca es que Celan con su llave, que designa a la poesía, no consigue forzar las puertas de la casa. Su poesía no podría entrar en la lengua. Si definimos a esta lengua como lo hace Heidegger, sería ciertamente el caso. Lyon supone que Celan, en un momento de lucidez y autocrítica, toma conciencia de una insuficiencia y atraviesa una crisis. La nieve no tiene nada que ver con la lengua que se construye en esta poesía. Lyon pasa a la metáfora concreta: en el viento que empuja, la nieve expresa la violencia de la crisis. Al final, a Celan se lo califica de desleal. Se lo acusa de haber traicionado a su fuente (noble) con esta transferencia (dudosa) en poesía; toma algo prestado con una habilidad —judía— e integra este botín en su propio mundo, escondiendo su procedencia.<sup>7</sup> El autor ignora que el poeta hurta donde le place lo que le haga falta, y lo transforma a su gusto, según sus necesidades —y Celan más que cualquier otro.*

<sup>5</sup> James K. Lyon, *Paul Celan & Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 33-34.

<sup>6</sup> *La Bibliothèque philosophique*, op. cit., n° 394, p. 364.

<sup>7</sup> Las palabras entre paréntesis corresponden a un comentario que añado.

## COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

**Miguel Marinas. *El ajá del traductor*. Madrid: Libros de la resistencia, 2021, 237 páginas.**

“*Quo me cumque rapit deferor hospes*”  
 “Adonde la vida me lleve soy su huésped”  
 M. de Montaigne y M. Marinas

Poco antes de la desgracia de su muerte repentina en Madrid el 7 de enero del presente 2022, y aparte otros escritos inéditos de su trabajo incesante, Miguel Marinas había publicado el libro que aquí se reseña (y a continuación la novela *Mano de santo*, un viejo proyecto varias veces pospuesto). *El ajá del traductor, Experiencias y versiones con un comentario y versiones de Pablo Marinas*, se emplea en dar una visión nueva y más relevante del oficio de traductor, una tarea creativa como cualquier otra que lo sea y una forma de escritura tan digna y reveladora, tan inventiva, como la que más.

Marinas recurre a los fundamentos teóricos en que, como lector, traductor y analista filosófico, psicoanalítico y semiológico, se ha basado en otras ocasiones para trabajos de índole distinta, y así la nómina de sus autores, sintetizados, matizados o ampliados, incluye a Don Sem Tob de Carrión, Fray Luis de León, Montaigne, Freud, Ortega,

Levy Strauss, Borges, Barthes, Lacan, Deleuze, Derrida o Julia Kristeva, entre algunos más. De todos ellos toma el autor lo necesario para consolidar una idea acerca de la traducción moderna, que supera los límites ortodoxos del calco fiel y por otro lado los escepticismos frecuentes acerca de la versión válida de un texto de una lengua a otra. Podría haberse atendido a su intuición y a su probada solvencia observadora y crítica, pero, quizá por el hábito universitario del acopio sistemático de referencias autorizadas, Marinas ha preferido discurrir por esos territorios a veces ya familiares por muy transitados y otras próximos, con el rodaje propio de sus ideas, dudas y resoluciones, suscitadas en gran medida a lo largo de muchos años de traducciones formativas, lúdicas o profesionales.

Empieza refiriéndose a la obra de Freud *El chiste y su relación con lo inconsciente* para ponernos sobre la pista de los mecanismos psicológicos de extrañeza



y goce, no sólo intelectual, comparables en algún sentido con la actitud del traductor comprometido con el texto original y la significación alcanzada en la lengua de destino. La primera lengua es un punto de partida, evidentemente, pero debe generar algo más que una constatación refleja, realizar una escritura respetuosa con el sentido y la forma dados, pero a la vez irradiadora de un fulgor nuevo, de una descarga distinta y sorprendente, a la vez indicativa de otras posibles variantes, de una recepción más contrastada y mejor informada que acaso resultara en su momento la misma fuente.

El autor hace un recorrido por las glosas medievales, las advinanzas, las jarchas y otras manifestaciones lingüísticas evolucionantes desde el latín, tratándolas también como traducciones de un *corpus* preciso, complejo y plenamente funcional, a un reclamo popular, innovador de unos instrumentos de información y comunicación aún creándose o todavía inexistentes. El poeta de clerecía o el juglar provenzal, el filólogo inaugural en la corte de Alfonso X el Sabio o el corista románico de Al Andalus, dentro de un marco acogedor en lengua árabe, operan de

ese modo irregular y vivo, ávido de expresiones inéditas para realidades dinámicas que Marinas señala. Van dando pie a que más tarde, ya en tiempos de Juan de Valdés o Fray Luis de León, se vayan fijando maneras de traslación y transparencia, estilos más o menos respetuosos o libres, más o menos abiertos a la corteza de las palabras, a su medida y ritmo, a su belleza posible o a su vulgarización. Esa fue la lucha prodigiosa, ética y política de autores cultos, como el traductor-creador de *El Cantar de los cantares* y *De los nombres de Cristo*, o como el genio de la lengua y el conocimiento humano Miguel de Cervantes, que el escritor de *El ajá* invoca en su lúcido y sugestivo trabajo. En él prolonga luego su camino personal por los pensadores modernos de las ideas y las palabras, los analistas tan atentos a los signos discretos como a sus bordes, tan pendientes de lo denotativo como de las oscuras resonancias y las pérdidas y ganancias de sentido en los trasvases del lenguaje.

En tal vía, Ortega es citado para asegurar que “la traducción no es un doble del texto original”. E incluso que “la traducción no pertenece al mismo género literario que lo traducido”. Aquí, con

su habitual estilo preciso e inspirado, Marinas añade: “Por tanto traducir supone reconstruir el hueco sobre el que se teje la tela de araña de las palabras. Supone detectar qué generación de silencio o de vacío engendra lo que se quiere decir y lo que se está diciendo. Es no quedarse con el puro mensaje dicho –por más que es en él donde se practica la escucha de la corteza de la letra– sino con las dimensiones del decir”. Parece matizar el juicio de Lacan, una vez más, ahora en *L’Etourdit*, su última obra, cuando afirma: “Que se diga queda olvidado tras lo dicho en lo que se oye”, porque eso es generalmente cierto, pero también reverbera el hecho del decir en torno al constructo de lo expresado, también cuentan los accidentes del sujeto y el receptor, los mecanismos conscientes e inconscientes de oralidad y escritura, el cuerpo que conduce y absorbe, merma o elimina significado y significación. Lo que al respecto trae a colación Marinas, haciéndose eco del Roland Barthes de *Leçon*, acerca de la genuina escritura, es lo siguiente: “ésta es *mimesis* (imitación creativa de la realidad, reproducción aquí del canon exegético), pero también es *mathesis* (es decir, cúmulo de

enseñanzas sobre los sujetos, los objetos y el mundo que un texto transmite) y sobre todo es *semiosis* (construcción de sentidos nuevos que hacen que el texto no sea sólo clasificable o enseñable, sino también objeto de gozo)”. Toma asimismo *El Quijote* y el *Diario del viaje a Italia* de Montaigne para ilustrar la idea del texto recibido por lectores necesariamente *transeúntes*, no encajinados a un lugar premeditado, sino persuadidos, y ahora es el gran autor de los *Ensayos* el “traducido”, de que “todo rumbo conviene, porque no lo hay definitivo ni acotado, no hay lugar estable del nombrar moderno”. Y si eso es así, cómo lo va a haber en el desafiante proceso de la traducción.

Marinas desarrolla en el capítulo 4 del libro, “América hablada, América hablante”, cómo influyen las variantes castellanas de sus diferentes países, con los substratos que se han llamado precolombinos, en una reconsideración del habla, la escritura y la traducción españolas. Cómo esa especie de espejo inmediato y lejano conforma nuevos modos expresivos, en la línea lacaniana de que no hay identidad propia sin el cotejo con la ajena, sin lo que incorporamos y a la vez nos

mantiene distantes, es casi decir, sin el “éxtimo” en que consiste nuestra intimidad inconsciente. El autor concluye el capítulo, a partir de algunas perspectivas y observaciones de otro libro orteguiano suyo, *Los nombres del Quijote*, con un esquema entre lo que llama nombrar románico (“aunque quizá cumpliera llamarlo neoplatónico o escolástico”) y nombrar moderno. Al primero corresponderían la primacía del símbolo, la hermenéutica del código, el mundo armónico, el nombrar vertical y el *nomen est numen*. Al segundo la primacía del icono, la hermenéutica del mensaje, el mundo desajustado, el nombrar horizontal y el *nomen es omen*.

*El ajá del traductor*, título que opta con humildad por el tono coloquial de quien exclama el hallazgo de su versión más exacta e iluminadora, termina con los capítulos “Barthes, gran reserva”, “Traducir la vida” y “Huellas y cicatrices”, donde completa la consideración contemporánea más pertinente de la traducción. Lo hace a partir del estructuralismo inicial y superado, *El grado cero de la escritura*, de Umberto Eco, las agudezas semiológico-literarias de *El placer del texto y Lec-*

*ción*, de Roland Barthes, la dimensión ética y la *déconstruction* de la escritura, según Derrida, las precisiones en torno a otro de los términos afortunados y endiablados de Lacan, *semblant* (¿semblanza, pareciente?, verdad y síntoma), con su correlato en la *transferencia* psicoanalítica, y la recomendación de Gilles Deleuze de “excavar en la lengua una lengua extranjera y llevar a todo el lenguaje a una especie de límite... musical. Eso es tener un estilo”.

Esta suerte de manual para traductores posee desde luego el suyo. Lo demuestra no sólo en sus teorizaciones, sino en la práctica de rematarlo con una serie de ejemplos, a veces con extensiones y libres sugerencias o con toques de interpretaciones humorísticas. El primero es la propuesta quíntuple de traducciones del poema de Celan, *Tenebrae*, del que, además del original alemán, aparecen versiones de José L. Reina Palazón, José G. Vázquez, José Ángel Valente, Adrián Herrera y Pablo Marinas. Éste último, buen continuador de su padre en el oficio políglota o en la lengua de Europa, la traducción, y concretamente alternando con él en varios poemas de Georges Brassens, hace decir al gran autor de Sète

(lo que se trae aquí como ejemplo, ya sin comentarios): “Jesús, por la madre que/ te parió, díles por fin/ a todos que es un desmadre/ sin el latín”, donde el cantante había escrito: “O très

Sainte Marie mèr’de/ Dieu, dites à ces putains/ de moines qu’ils nous enmmerdent/ sans le latin”

**José M<sup>a</sup> García López**  
Madrid, España

**Jean Grondin. *Paul Ricœur*, trad. de Antoni Martínez Riu, Barcelona: Herder, 2019, 176 páginas.**

A menudo se afirma que quien pretenda acercarse a la vasta obra de un filósofo como Paul Ricœur (1913-2005), o quien ya siga de cerca este complejo itinerario, se encontrará con la dificultad para delimitar un trazo lineal en el desarrollo de su pensamiento. Consciente de esta problemática, el filósofo canadiense Jean Grondin (1955) ofrece en su libro *Paul Ricœur* una introducción a la obra del pensador tomando como hilo conductor la cuestión de la hermenéutica. Inaugura este recorrido de cinco capítulos a partir de lo que él denomina “el corazón de su pensamiento”: sin pretender reducirlo a un único tema, afirma que se trata de una filosofía de las posibilidades del hombre.

En el primer capítulo, *Una triple descendencia*, Grondin toma las palabras del propio

Ricœur a propósito de su filosofía: “Comenzaría caracterizando la tradición filosófica a la que pertenezco por tres rasgos: corresponde a una filosofía reflexiva; se encuentra en la esfera de la influencia de la fenomenología husserliana; pretende ser una variante hermenéutica de esa fenomenología” (18).

Esta suerte de texto retrospectivo, en el que el propio filósofo describe su itinerario, le sirve a Grondin de mapa ordenador para introducir su obra y, en los siguientes capítulos, se detiene en los giros que muestran la evolución de la mirada del francés sobre la hermenéutica y sus funciones a lo largo de todo su trabajo. Así, para explicar la primera inclinación hacia la hermenéutica, Grondin resalta la idea central del filósofo que marca su ruptura con la filosofía reflexiva clásica y

la fenomenología en sentido estricto y husserliano: el ego no puede comprenderse a sí mismo por introspección, por lo que debe emprender la vía larga de la interpretación de los símbolos si quiere conocerse y, en especial, si quiere explicar la experiencia del mal (21). Esta afirmación implica una concepción de la hermenéutica que Ricœur ampliará a partir de 1960 para extenderse a toda la esfera del lenguaje y a las narraciones relativas a la experiencia del sujeto. La intuición hermenéutica de base seguirá constante: “el camino del conocimiento de sí no es el de la introspección, sino el de la interpretación de los signos, los símbolos y las narraciones en las que se relata nuestro deseo de vivir” (21).

El segundo capítulo, *Una filosofía de las potencias e impotencias de la voluntad* está dedicado a la *Filosofía de la voluntad*. Grondin recorre esta obra y sus pormenores comenzando por el análisis eidético de la voluntad propuesto en el primer tomo *Lo voluntario y lo involuntario* (1950), que pone entre paréntesis todo lo referente a la falta y a la trascendencia y muestra preocupaciones de método que fueron orientando paulatinamente el pensamiento de Ricœur hacia la

hermenéutica. En un primer momento, el filósofo francés empareja el método eidético con las descripciones que propone Husserl, que tiende a describir la esencia invariante de los fenómenos antes de observar su realidad empírica. Posteriormente, en Ricœur aquella experiencia del mal y la falibilidad del hombre desafió a esta metodología: puesto que el mal tiene algo de incomprensible, dicho análisis no puede explicarlo. Según Grondin, la aporía que presenta el desafío del mal promueve el giro hermenéutico de la fenomenología marcando un límite de la vía introspectiva que esta privilegia.

El tercer capítulo, *Del sentido a veces olvidado del primer ingreso de Ricœur a la hermenéutica*, pone énfasis en las reflexiones del filósofo francés expuestas en la conclusión de *La simbólica del mal* (1960), titulada “El símbolo da que pensar”. Ricœur encuentra que la simbólica del mal y una filosofía reflexiva no son homogéneas ya que los elementos constitutivos de la filosofía son el concepto y la razón, mientras que el elemento nuclear del símbolo remite a la imagen que interpela la esfera de la creencia y la religión. Esta heterogeneidad lleva al pensador francés a buscar

reglas de trasposición de dicha simbólica a un nuevo tipo de discurso filosófico. Para Grondin, esto conforma un problema inédito que debe resolver la hermenéutica: “no es el de las reglas de una interpretación correcta de los textos, sino el del hiato entre la confesión y la razón, entre la religión y la filosofía” (47).

En el cuarto capítulo, *El arco de los posibles de la interpretación*, el autor profundiza en las modificaciones de la comprensión de la tarea de la hermenéutica que desarrolla Ricœur a partir de 1965 y explica que, de acuerdo con el giro lingüístico de la época, el lenguaje cobró predominancia como el lugar en el que se manifiestan todas las expresiones de sentido y se sitúan las preguntas de la filosofía. La función significativa del símbolo se amplía: ahora se incluye en la esfera del fenómeno del doble sentido en el marco ampliado de una filosofía del lenguaje (59). Ricœur reconoce un campo hermenéutico fragmentado y distingue dos grandes enfoques: por un lado, ubica una interpretación arqueológica, iconoclasta, desconfiada de la conciencia, que denomina “hermenéutica de la sospecha” (como son las de Freud, Nietzsche y Marx). Por otro lado, observa

una práctica de la interpretación que funciona como recolección o restauración del sentido. Según el pensador francés es necesario conciliar ambas perspectivas y ponerlas al servicio de una hermenéutica general.

Posteriormente, Ricœur amplía estas problemáticas distinguiendo una vía corta y una vía larga de la hermenéutica. La primera, propuesta por Heidegger, se trata de una ontología de la comprensión de este existente que somos. Ricœur reconoce la legitimidad de esa ontología, pero cree que deja de lado las preguntas epistemológicas de la hermenéutica tradicional y que descuida las cuestiones relacionadas con el lenguaje. La vía larga de la hermenéutica, por la que opta el francés, aprovecha las enseñanzas de las disciplinas que practican la interpretación, como la exégesis o el psicoanálisis, o que tratan sistemáticamente del lenguaje, como la lingüística.

Cerca del final de este capítulo, Grondin destaca dos obras capitales de Ricœur que significaron un cambio de paradigma. En *La metáfora viva* (1975) propone una nueva síntesis del pensamiento hermenéutico: marca la asociación de la hermenéutica con el campo del discurso (que

abarca el poema, la narración, el ensayo, etc.); el símbolo se caracteriza por su poder de expresar un sentido primero o literal, y otro nuevo, alegórico, que da acceso a otra realidad (69). En *Del texto a la acción* (1986) el filósofo sostiene que la hermenéutica debe conformar una “teoría de las operaciones de la comprensión relacionadas con la interpretación de los textos” (Ricœur, 1986:71, citado en Grondin, 71). Ricœur habla de un arco hermenéutico que abraza varios enfoques y cuyo análisis sostiene dos momentos complementarios: el primero está constituido por la comprensión ingenua del texto, identificado con un análisis estructural que pondera la autonomía del texto respecto de su autor. El siguiente momento trata de una comprensión segunda o apropiación: el sentido no se encuentra detrás del texto ni en el pensamiento de su autor, sino en lo que Ricœur llama “el oriente del texto”, el mundo del texto que surge con la interpretación. Grondin resalta que este momento de apropiación culmina en la fusión de la interpretación del texto y la interpretación de sí mismo (72).

El último capítulo, *La hermenéutica del sí mismo en las obras*

*de madurez*, evoca las obras del último periodo del filósofo (1983-2005) y destaca los avances conceptuales en el terreno de la hermenéutica del tiempo y de la narración, de la ética y del pensamiento de la historia. En estas obras, Ricœur persigue una exploración de las posibilidades del hombre, búsqueda que acabará en una filosofía del hombre capaz. Aquí Grondin destaca, entre otras, las propuestas planteadas en *Tiempo y narración* (1983-1985), como el concepto de *identidad narrativa* que sostiene que la comprensión que tenemos de nosotros mismos viene de narraciones que nos constituyen y de las que nos hemos apropiado, marcando así una filosofía general de nuestra condición histórica. Grondin explica que una hermenéutica de la *identidad narrativa*, según la cual la interpretación culmina en la apropiación de sí, conlleva consecuencias éticas (81). Ricœur reconoce la aspiración ética en “la intencionalidad de la ‘vida buena’ con y para otro en instituciones justas” (1990:176, citado en Grondin, 81). Esto compendia lo que él denomina su “Pequeña ética”. Reafirmando un elemento de reciprocidad, el deseo de una vida buena con otro “en instituciones

justas” implica un sentido de la justicia, regido por la idea de igualdad. Grondin destaca que la cuestión de la identidad y de la ética remiten en última instancia a la ontología, porque la comprensión de lo que somos y de la vida buena depende del ser que somos (83).

*Paul Ricœur* es un texto que, si bien presenta la complejidad propia de un trabajo dedicado a la obra de un filósofo de la talla de Ricœur, no deja de ser práctico y estimulante para lectores no especializados en el tema. Esto último se comprueba en el tono descriptivo y explicativo de los conceptos desarrollados y en la constante referencia a los espacios bibliográficos en los cuales se

pueden encontrar en mayor profundidad los problemas tratados. Es cierto que el libro reseñado aborda específicamente solo uno de los caminos del pensamiento de Ricœur, la cuestión de la hermenéutica, pero aun así resulta una puerta de entrada completa, clara y ordenada para quienes deseen conocer con mayor alcance a uno de los filósofos franceses más importantes del siglo XX, cuya mirada, destaca Grondin, aporta un pensamiento responsable y reflexivo sobre la existencia humana.

**Rocío Ailín González Novita**  
IPEHCS (UNCO-CONICET)

## GALERÍA

**Pampa Louzao** (Buenos Aires, 1989) estudió en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Sus técnicas principales son la pintura al óleo y en acrílico, el dibujo y la acuarela. Ha participado de exposiciones colectivas nacionales e internacionales y ha pintado murales en Argentina, Uruguay, México y el Reino Unido. Portfolio: <http://www.pampalouzao.com/>. Correo electrónico: [pampalouazo@gmail.com](mailto:pampalouazo@gmail.com)



Pampa Louzao, *Lo que está pero no vemos* (acrílico sobre tela, 50 x 35 cm), 2018, colección privada

## INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

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

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

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

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

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

### a) Estructura de los trabajos

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

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

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

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

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

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

### b) Normas bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### Libros

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

#### Compilaciones

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

#### Capítulos de libro

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

#### Artículos

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

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

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

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

#### c) Criterios de evaluación

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

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

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

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

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

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



